

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

Pós-graduação da Faculdade de Letras

Giselle Gonçalves Mattos Moreira

**FRAGMENTO PARA ESCREVER AMOR**

Barthes, Duras, Lacan

Belo Horizonte  
2019

Giselle Gonçalves Mattos Moreira

**FRAGMENTO PARA ESCREVER AMOR**

Barthes, Duras, Lacan

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Letras: Estudos Literários.

**Área de concentração:** Teoria da Literatura e Literatura Comparada

**Linha de Pesquisa:** Literatura e Psicanálise

**Orientador:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lucia Castello Branco

Belo Horizonte  
2019

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

M838f

Moreira, Giselle Gonçalves Mattos.

Fragmento para escrever amor [manuscrito] : Barthes, Duras, Lacan / Giselle Gonçalves Mattos Moreira. – 2019. 101 p., enc.

Orientadora: Lúcia Castello Branco.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura e Psicanálise.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: p. 97-101.

1. Lacan, Jacques, 1901-1981. – Aturdido – Crítica e interpretação – Teses. 2. Barthes, Roland, 1915-1980. – Fragmentos de um discurso amoroso – Crítica e interpretação – Teses. 3. Duras, Marguerite, 1914-1996. – Amor – Crítica e interpretação – Teses. 4. Psicanálise e literatura – Teses. 5. Amor na literatura – Teses. 6. Análise do discurso literário – Teses. I. Castello Branco, Lúcia, 1955-. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 801.92



pós-lit  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de  
Letras - FALE



Dissertação intitulada *FRAGMENTO PARA ESCREVER AMOR: Barthes, Duras, Lacan*, de autoria da Mestranda GISELLE GONÇALVES MATTOS MOREIRA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

Linha de Pesquisa: Literatura e Psicanálise

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dra. Lúcia Castello Branco - FALE/UFMG - Orientadora

Prof. Dr. Ram Avraham Mandil - FALE/UFMG

Prof. Dra. Flávia Trocoli Xavier da Silva (via Skype) - UFRJ

Prof. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 24 de junho de 2019.

## AGRADECIMENTOS

A Lucia Castello Branco, agradeço pela orientação, pela leitura atenta de cada texto e pela alegria da *internação da escrita*.

A meu pai e a minha madrinha, pela presença amorosa.

A tia Raquel, pelos dias de escrita em que estivemos sós em companhia.

A Marcela Aguilar, Maxsander Almeida e Kaio Fidelis, meus amigos, agradeço por estarem presentes desde o começo, por lerem os rascunhos, por acompanharem de perto o percurso desta pesquisa.

A Mariana Tornelli, Mateus Lira e Paulinho, pois a travessia do sertão foi também um início da escrita.

A Gabriela Cicci, amiga das piscinas de tempo, agradeço por compartilhar os passos.

A Ricardo Dias de Castro, amigo que traz saberes outros, pela delícia do encontro.

A minha amiga Thaíla de Castro, pelo alento dos dias.

A Matheus Barros, amigo querido, pela convivência das escritas, do francês e de tanto mais.

A Adrian Luiz, pelas agradáveis aulas de francês.

A Maraíza Labanca, pela alegria de compartilhar o *espaço a' mais*.

A Alice Bedê, pela revisão cuidadosa deste trabalho.

A Janaína de Paula, por dizer, no instante preciso, sobre o movimento de recuo e retorno da escrita.

A Paulo de Andrade, por sua tese ser um presente que atravessa esta pesquisa.

A Ana Lucia, por ler no nó da minha solidão uma escrita.

A Angela Vorcaro, pela generosidade com que me recebe em sua casa, que se faz também espaço de transmissão, de encontro e de leitura em voz alta.

A Heloisa Bedê e Vinícius Moreira, companheiros de leitura, pelo entusiasmo que me contagia.

A Maria Fernanda e Jefferson Machado, pois nossa leitura *de um discurso que não fosse semblante* foi um começo precioso.

A Adilson Aguilar e Sônia Gomes, agradeço pela aposta e por me abrirem as portas da Clínica Social de Psicanálise e Psiquiatria.

A Flávia Trocoli, Ram Mandil e, novamente, Janaína de Paula, que gentilmente acolheram o convite para compor a banca de defesa.

À CAPES, por garantir as condições necessárias para a realização desta pesquisa.

Para ela, que me deu tudo isso antes de partir.

## RESUMO

Este estudo, orientado pela formalização lacaniana de que “a prática da letra converge com o uso do inconsciente”, procura investigar de que maneira a escrita fragmentária se impõe como exigência para se dizer sobre aquilo que, do amor, resta avesso à narratividade. A partir de uma leitura de *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Barthes; do livro *Amor*, de Duras; e do texto “O aturdido”, de Lacan, busca-se localizar a forma como cada um desses escritores é atravessado pela “exigência fragmentária” da escrita.

**Palavras-chave:** Letra. Amor. Fragmento. Barthes. Duras. Lacan.

## RÉSUMÉ

Cette étude, guidée par la formalisation lacanienne selon laquelle "la pratique de la lettre converge avec l'usage de l'inconscient", cherche à comprendre comment l'écriture fragmentaire s'impose comme exigence pour dire sur quoi, de l'amour, reste comme revers de la narrativité. D'après une lecture de *Fragments d'un discours amoureux*, de Barthes; du livre *L'amour*, de Duras; et du texte "L'étourdit", de Lacan, on cherche à situer la manière dont chacun de ces écrivains est traversé par "l'exigence fragmentaire" de l'écriture.

**Mots-clés:** Lettre. Amour. Fragment. Barthes. Duras. Lacan.

## SUMÁRIO

“A TUA RAZÃO DE PARTIR NÃO FOI O AMOR?” .....	15
1 HÁ UM GRÃO DE ESCRITA: O FRAGMENTO EM ROLAND BARTHES .....	19
1.1 O Arrebatamento .....	19
1.2 Enxame: o <i>zum-zum-zum</i> do discurso amoroso .....	26
1.3 A escrita fragmentária e o desejo de romance .....	33
1.4 A terceira forma .....	39
2 ELA ESCREVE: A EXIGÊNCIA FRAGMENTÁRIA EM MARGUERITE DURAS.....	44
2.1 A escrita da solidão.....	44
2.2 Amor .....	50
2.2.1 Exige-se a descontinuidade.....	50
2.2.2 O amor, a escrita .....	61
2.3 O Aberto .....	65
3 ELE DIZ SÓ FALAR DE AMOR: OS ÁTOMOS VOLANTES NA ESCRITA DE JACQUES LACAN .....	72
3.1 O fragmentário, o amor e o discurso analítico.....	72
3.2 Lituraterre .....	83
3.3 A precipitação da língua na letra: “Nua, nua sob seus cabelos negros” ...	90
REFERÊNCIAS .....	97

## “A TUA RAZÃO DE PARTIR NÃO FOI O AMOR?”<sup>1</sup>

*Um livro, mesmo fragmentário, possui um centro que o atrai: centro esse que não é fixo mas se desloca pela pressão do livro e pelas circunstâncias de sua composição. Centro fixo também, que se desloca, é verdade, sem deixar de ser o mesmo e tornando-se sempre mais central, mais esquivo, mais incerto e mais imperioso. Aquele que escreve o livro, escreve-o por desejo, por ignorância desse centro*  
Blanchot<sup>2</sup>

Esta pesquisa é tecida por três textos não contínuos, mas que se atravessam, pois a figura do *três* assim se impôs. Intervalos separam um texto do outro, e uma mudança de língua parece nítida, talvez porque eu<sup>3</sup> tenha me deixado contagiar pelo tom de cada escritor, por aquele que se fez barqueiro em cada um dos capítulos: Roland Barthes, Marguerite Duras, Jacques Lacan.

Foram três mergulhos. Primeiro, uma imersão nos escritos de Barthes, em busca da forma fragmentária, a única que me permitiu *o começo*. Escolhi fazer uma leitura de *Fragmentos de um discurso amoroso*, mesmo que àquela altura acreditasse estar mais atraída pelos fragmentos do que pelo amor. A proposta era fazer de Lacan um interlocutor: esta seria uma pesquisa de Barthes com Lacan.

Desse modo, aproximava aqueles que se liam e que, por algumas vezes, teriam se encontrado. Lacan, em seu *O Seminário, livro 18*: de um discurso que não fosse do semblante, assim se refere a Barthes: – “meu querido amigo Roland Barthes.”<sup>4</sup> Achei bonito o modo como Lacan se dirigiu ao amigo, no espaço do seu seminário, ali na frente de um numeroso auditório. Ainda que esse tom amoroso tenha introduzido uma distinção radical feita por Lacan entre o que era proposto nesse dia – uma reestruturação da noção da letra a partir da caligrafia japonesa – e o que Barthes escreveu sobre o Japão, em seu livro intitulado *O império dos signos*, embora Lacan tenha declarado preferir um outro título, “O império dos semblantes”.<sup>5</sup>

Com esse projeto de tecer uma interlocução teórica entre Barthes e Lacan – passando pelos pontos irredutíveis que diferenciam suas propostas de ensino –, acabei por

<sup>1</sup> Frase extraída de *Hölder, de Hölderlin* (1993), livro de Maria Gabriela Llansol. No contexto do livro, a “razão de partir” refere-se à “razão de ir embora”. Mas, aqui, evoco a polifonia do termo “partir”: o sentido de fragmentar, de cortar em partes, de reduzir a pedaços. E, simultaneamente, escuto a direção de um ponto de partida, de começo.

<sup>2</sup> BLANCHOT, 1987.

<sup>3</sup> Por se tratar da demonstração de um percurso pessoal, esta introdução foi conduzida pela voz na primeira pessoa do singular. Nos capítulos que se seguem, entretanto, na análise dos textos, o distanciamento foi mantido pela primeira pessoa do plural.

<sup>4</sup> LACAN, 2009, p. 117.

<sup>5</sup> LACAN, 2009, p. 118.

aproximar essas duas figuras que tinham em comum o encantamento pelo oriente e que, por isso, quase fizeram juntos uma viagem à China. Sempre me pareceu curiosa essa viagem que não aconteceu. Imagino Barthes e Lacan compartilhando o mesmo voo, talvez o mesmo hotel, a mesma comida estrangeira, ou, quem sabe, alguns “incidentes” – para usar uma palavra barthesiana.

Em 1973, por meio de Maria Antonietta Macchiocchi (precisamente de uma “leitura inspirada” de seu livro *De la Chine*), Lacan iniciou contatos para viabilizar uma viagem à China, em companhia de Roland Barthes e outros intelectuais<sup>6</sup> ligados à revista *Tel Quel*. Mas, a poucos dias da viagem, e, mesmo portando um passaporte entregue em sua casa pela embaixada chinesa, Lacan cancelou sua ida alegando que não teria tido tempo de praticar o chinês para isso. Justificativa curiosa, já que Lacan realizava há quatro anos encontros semanais de estudo de chinês e de leituras de textos clássicos nessa língua com François Cheng. Na nota emitida pela revista *Tel Quel* sobre a desistência de Lacan, Phillipe Solers sugere que havia uma discordância entre a posição dele e a de Lacan em relação à Revolução Maoísta em andamento na China.<sup>7</sup> Lacan nunca conheceu a China, e Barthes viajou sem a esperada companhia de Lacan: “Partida, lavado da cabeça aos pés. Esqueci de limpar as orelhas. Orly. Atraso. Ph. S. compra salame e pão isentos de impostos e lanchamos no saguão de espera. Jantar de avião”.<sup>8</sup> Foram essas as palavras registradas no primeiro dia da viagem, por Barthes.

Se, inicialmente, o projeto desta pesquisa passava por um encontro entre Barthes e Lacan, foi no começo da escrita que a presença de Marguerite Duras se impôs. Porque comecei pela figura inicial do discurso amoroso de Roland Barthes: o Arrebatamento – essa palavra quase durasiana. Foi assim que Barthes, Duras e Lacan se fizeram barqueiros nessa travessia, e uma viagem acabou por acontecer através da escrita.

Curiosamente, apesar de no seminário *O discurso amoroso* Barthes ter conferido destaque especial ao Arrebatamento (única figura sem a qual as outras – tais como a Ausência, a Carta, o Encontro – não seriam possíveis), ele não fez qualquer referência a Duras, mesmo depois da grande repercussão de seu livro *O arrebatamento de Lol V. Stein* entre os intelectuais franceses. E, por sua vez, Duras, em a *Vida Material*, faz duras críticas ao estilo de Barthes, chegando ao ponto de sugerir que ele estaria enganado, caso considerasse ter feito uma carreira literária. Ela ainda escreve: “Roland Barthes era um

---

<sup>6</sup> François Wahl, Phillipe Sollers, Julia Kristeva e Marcellin Pleynet.

<sup>7</sup> ROUDINESCO, 2008.

<sup>8</sup> BARTHES, 2012, p. 5.

homem por quem eu tinha amizade, mas que jamais consegui admirar [...] tentei ler *Fragmentos de um discurso amoroso*, mas não consegui”.<sup>9</sup> Érick Marty, em um “retrato autobiográfico de Barthes” intitulado “Memória de uma amizade”, escreve sua hipótese sobre essa “mistura estranha de desejo e animosidade”<sup>10</sup> de Duras em relação a Barthes: “Uma noite, Barthes se diverte contando que eles festejavam juntos o réveillon, o que para ele era sempre um pouco deprimente, já que Marguerite Duras queria sempre a todo custo dançar com ele”.<sup>11</sup> Duras desejava a todo custo dançar com Barthes, e Barthes, por sua vez, recusava a dança: “No colóquio de Cerisy, por exemplo, ele estava acompanhado por um jovem de Caen, se não me engano, que era muito parecido com Yann Andréa (talvez fosse ele) e que foi, de certa maneira, o seu parceiro durante esses dias”.<sup>12</sup> É possível, segundo sugere Éric Marty, que o parceiro de Barthes por alguns dias tenha sido Yann Andréa, amante de Duras durante os últimos anos de sua vida. Mas, apesar da recusa à dança e da “animosidade”, Barthes e Duras compartilhavam, sem segredos, uma palavra: Arrebatamento.

Arrebatadora: é assim que Lacan se refere a Duras em “Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein”: “essa arte sugere que a arrebatadora é Marguerite Duras, e nós, os arrebatados”.<sup>13</sup> Apaixonado por Lol, Lacan – que já era um visitante regular da casa de Duras na rua Saint Benoît –<sup>14</sup> marca um encontro com a escritora, uma noite, num bar, para ouvi-la falar de Lol V. Stein: “durante duas horas, questiona e discute seu caso, como se fosse uma de suas pacientes”.<sup>15</sup> E, assim, Duras observa que, para Lacan, o *caso Lol* alcançava a descrição de um “delírio clinicamente perfeito”.

Esse encontro repercute ainda nos textos: “apesar de Marguerite Duras me fazer saber *por sua própria boca* que não sabe, em toda sua obra, de onde lhe veio Lol [...], Duras revela saber sem mim aquilo que ensino”. Essa constatação leva Lacan a formalizar uma “baliza de método” para pensar a relação que pode se estabelecer entre psicanálise e literatura: “que *a prática da letra converge com o uso do inconsciente* é tudo de que darei testemunho ao lhe prestar homenagem”.<sup>16</sup>

---

<sup>9</sup> DURAS, 1989, p. 38.

<sup>10</sup> MARTY, 2009, p. 53.

<sup>11</sup> MARTY, 2009, p. 53.

<sup>12</sup> MARTY, 2009, p. 82.

<sup>13</sup> LACAN, 2003, p. 191.

<sup>14</sup> ADLER, 1998.

<sup>15</sup> LEBELLEY, 1994, p. 174.

<sup>16</sup> LACAN, 2003, p. 200, grifo nosso.

Duras, por sua vez, testemunha, em *Escrever*, o efeito “atordoante” de seu encontro com Lacan e localiza como se deu a ressonância das palavras dele sobre ela, palavras que nunca chegou a entender direito: “E aquela sua frase: ‘Ela não deve saber que escreve, nem aquilo que escreve. Porque ela se perderia. E isso seria uma catástrofe’”.<sup>17</sup> Duras rememora essa frase de Lacan e reconhece, a partir de seu efeito de aturdimento, um “direito de dizer” totalmente ignorado pelas mulheres. Seria o amor a sua razão de aturdir?

Nesse ponto, o amor insiste em enodar essa dança a três, com todas as animosidades, divergências e arrebatamentos. “Quanto mais esquivo, mais imperioso” – o amor se apresenta como um centro que se desloca. E, assim, como um ponto de fuga, o amor se faz, a despeito das intenções iniciais, o centro desta pesquisa. Ele, que não se representa, mas que está em tudo. Portanto, como dizer dessa experiência?

A partir dos *Fragments de um discurso amoroso*, de Barthes; do livro *Amor*, de Duras; e do texto *O aturdido*, de Lacan, bordejo a hipótese de que o *fragmento* se faz uma exigência para escrever aquilo que, do amor, resta avesso à narratividade em seu intuito representativo, linear, factual. Não me interessou tratar a “escrita fragmentária” como uma generalidade, antes, busquei localizar a forma inventada por Barthes, Duras, Lacan – cada um a seu modo – para operar com o corte na escrita, ou como os fragmentos se escrevem diante do fracasso da reconstituição. Pois é justamente pelo fracasso que se dá a abertura para outras escritas possíveis: cada vez mais corroídas, mais desordenadas e mais livres, de um amor cada vez mais distante das histórias de amor.

---

<sup>17</sup> DURAS, 1994, p. 19.

# 1 HÁ UM GRÃO DE ESCRITA: O FRAGMENTO EM ROLAND BARTHES

## 1.1 O Arrebatamento

*Arrebatamento – essa palavra constitui para nós um enigma.*  
Lacan<sup>18</sup>

O livro *Fragmentos de um discurso amoroso*,<sup>19</sup> de Roland Barthes, originalmente publicado em 1977, foi precedido pelo seminário *O discurso amoroso* [*Le discours amoureux*],<sup>20</sup> realizado na École Pratique des Hautes Études, de 1974 a 1976. Barthes, em sua primeira aula, apresenta o que será feito durante o seminário: serão destacadas cem figuras do discurso amoroso, a partir do livro *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe. E, dessa espiral em torno de Werther, se fará um segundo texto, o “Texto Roland”.<sup>21</sup> Ele propõe, ainda, que essas figuras – definidas como uma unidade, um elemento, ou melhor, um corte sobre o discurso – sejam tomadas como o começo de uma lista aberta, à qual os ouvintes são convidados a agregar, implicitamente, variações próprias. Há, portanto, elementos que provêm de Werther e de outras leituras (dos místicos, da psicanálise, de Nietzsche), outros que são de confidências entre amigos e também elementos autobiográficos de Barthes.

Torna-se necessário, então, encontrar uma ordem para apresentar as figuras. Para isso, Barthes recusa de imediato uma *ordem temática*, que pretende agrupá-las por afinidade associativa, pois esse ordenamento pelo atributo acabaria forçando uma classificação, na tentativa de não deixar as figuras excedentes à deriva. O autor renuncia, em seguida, à *ordem narrativa*, porque seria acreditar mais uma vez na doxa segundo a qual o discurso amoroso é submetido a um devir narrativo: “[...] eclosão, jubilação, angústia, crise, catástrofe, isto é, o modelo endoxal do *romance de amor*”.<sup>22</sup> Essa construção sequencial seria oposta à afasia do amante, que parece poder se exprimir apenas por *borbolhas*. Para tensionar essa ordem narrativa estabelecida, Barthes propõe outra temporalidade ao discurso do amante: a temporalidade da repetição e da desordem, em que as figuras seriam ideogramas inclassificáveis, não havendo nenhuma hierarquia

---

<sup>18</sup> LACAN, 2003, p. 198.

<sup>19</sup> BARTHES, 2003.

<sup>20</sup> BARTHES, 2007a.

<sup>21</sup> BARTHES, 2007a, p. 62.

<sup>22</sup> “[...] éclosion, jubilation, angoisse, crise, catástrofe, c’est-à-dire le modèle endoxal *du roman d’amour*” (BARTHES, 2007a, p. 64, grifo do autor). Consultamos *Le discours amoureux*, todas as citações dessa obra são traduções nossas.

entre elas, senão “uma *poeira* de figuras, permutáveis, reversíveis [...] em suma uma *imobilidade agitada*”.<sup>23</sup>

Por fim, Barthes encontra no abecedário uma ordem que seria simultaneamente uma desordem, imotivada como “um louco apanhado de letras”.<sup>24</sup> Ele, assim, escolhe a *ordem alfabética* para reproduzir a forma como a linguagem atinge o corpo do amante e, para tal, cada figura é submetida a uma palavra que a torna alfabeticamente manejável, como a “Ausência”, a “Carta”, o “Encontro”. Desconectada da linearidade romanesca, a figura ganha estatuto de letra, já que a letra é essa unidade linguística independente do significado e, portanto, é captada fora dos efeitos de sentido. Esse ordenamento será a quadratura do circuito constelar das figuras, para o qual não haveria nenhum modelo retórico.

Após justificar sua escolha em ordenar as figuras do discurso amoroso por meio da ordem alfabética, Barthes destaca uma exceção, a figura do começo: o Arrebatamento. Única figura tomada fora da ordem, o Arrebatamento (*Ravissement*) é o ato que origina o discurso amoroso e do qual todas as demais figuras dependem. É um acontecimento ou tremor original e, de sua refração, se produz o discurso amoroso. O Arrebatamento é, para Barthes, o começo de tudo:

Comecemos, então, pela única figura que foi, para nós, tomada fora da ordem alfabética, porque é a única figura que pode prevalecer sobre uma marca temporal, marca diegética da origem, da partida, da determinação. Figura do “morrer de amor”, do enamoramento, do rapto, ou melhor: do *Arrebatamento*.<sup>25</sup>

Ato de captura que remete às mulheres raptadas durante as situações de guerra, o arrebatamento, ou rapto, mescla o vocabulário amoroso e o vocabulário militar. Caráter “brusco, irruptivo, violento, eventual”<sup>26</sup> do nascimento do amor, o rapto reenvia à ideia de um trauma, de uma ferida, evento que determinaria o estado amoroso, em que a captura seria a causa mesma da paixão. Esse trauma seria uma visão, a colocação brusca de uma imagem – ou voz – pela qual o corpo do amante encontra-se absolutamente tomado, nas

<sup>23</sup> “[...] une poussière de figures, permutables, réversibles [...] en somme une *immobilité agitée*” (BARTHES, 2007a, p. 64, grifo do autor).

<sup>24</sup> “[...] suite folle de lettres” (BARTHES, 2007a, p. 65).

<sup>25</sup> “Nous commençons donc par la seule figure qui soit, pour nous, hors de l’alphabet, parce que c’est la seule figure qui puisse se prévaloir d’une marque temporelle, marque diégétique de l’origine, du départ, de la détermination. Figure du “tomber amoureux”, de l’énamouration, du rapt, ou mieux: du *Ravissement* (BARTHES, 2007a, p. 67, grifo do autor).

<sup>26</sup> “[...] brusque, irruptif, violent, événementiel” (BARTHES, 2007a, p. 68).

palavras de Barthes: “os olhos *colados* em uma visão”.<sup>27</sup> A partir desse evento de natureza imprevisível, abre-se uma hiância entre a facticidade mundana e a verdade do amor: para o enamorado, a verdade do amor não seria partilhada, pois é como se estivesse fora dos fatos mundanos. E, por isso mesmo, fora de uma ordem cronológica.

Essa situação em que o amante é capturado por uma verdade do amor, ou melhor, por uma verdade revelada pela imagem do corpo do outro, é precedida por “um estado vago, devaneante, disponível, ou seja, crepuscular”.<sup>28</sup> Sob esse estado de certa vacuidade, o amante seria bruscamente atravessado por uma imagem – a imagem do arrebatamento –, aquela de um “corpo em uma situação”, uma “organização sutil do corpo (das mãos) em uma situação”.<sup>29</sup> Nesse sentido, o coração do rapto seria uma postura corporal, ou, como quer Barthes, uma “postura de linguagem”, uma frase pela qual o corpo do amante é subitamente atingido.

O Arrebatamento, ao ser, dessa forma, transposto em figura por Barthes, transporta-nos imediatamente ao baile de T. Beach, cena inicial do livro *O arrebatamento de Lol V. Stein*, de Marguerite Duras. Assim, é, além do começo do discurso amoroso de Barthes, palavra quase durasiana.<sup>30</sup>

No livro de Duras, é o narrador, Jacques Hold, quem inventa uma versão sobre a noite do Cassino de T. Beach – na qual estava ausente – e, desse modo, forja uma reconstrução da cena de captura, do aniquilamento de Lol V. Stein. Jacques Hold opta por começar *sua* história de Lol a partir dessa noite, evento no qual ele procura juntar-se a ela. A narrativa do baile começa, portanto, quando a orquestra para de tocar, ao mesmo tempo que “duas mulheres, chegadas por último, transpõem a porta do salão do Cassino Municipal de T. Beach.”<sup>31</sup>

Para além desse enquadramento inicial, Jacques Hold dirá, mais adiante, ser impossível saber exatamente onde começava sua história de Lol V. Stein, pois, no início, havia um “não-olhar”, essa mulher que atravessa subitamente a porta do salão tinha um olhar ilocalizável:

Tinha olhado Michael Richardson de passagem? Tinha o varrido com aquele não-olhar que ela passeava pelo baile? *Era impossível sabê-lo, é impossível, portanto, saber quando começa minha história de Lol V. Stein: o olhar, nela – de perto compreendia-se que esse defeito provinha*

<sup>27</sup> “les yeux *collés* à une vision” (BARTHES, 2007a, p. 68, grifo do autor).

<sup>28</sup> “un état vague, rêveur, disponible, voire crépusculaire” (BARTHES, 2007a, p. 69).

<sup>29</sup> “organisation subtile du corps (des mains) dans une situation” (BARTHES, 2007a, p. 72).

<sup>30</sup> DURAS, 1986, p. 11.

<sup>31</sup> DURAS, 1986, p. 9.

de uma descoloração quase dolorosa da pupila –, se alojava em toda a superfície dos olhos, era difícil captá-lo.<sup>32</sup>

Lol V. Stein permanece, durante todo o baile, atrás das plantas verdes do bar, os olhos colados em uma visão: assiste silenciosamente ao rapto de seu noivo, arrebatado por aquela mulher que entrou subitamente. Lol olhava, com certa vacuidade, Michael Richardson mudar, “ele se tornara diferente. Todos podiam percebê-lo. [...] Lol olhava-o, olhava-o mudar”.<sup>33</sup> Michael Richardson, noivo de Lol, convida essa mulher misteriosa para dançar, e ela não recusa. Eles dançam e dançam mais uma vez. Lol se cala, e quando, por um momento, ele se aproxima novamente, ela apenas lhe sorri. É quando um fim começa a se esboçar que Lol grita pela primeira vez, mas, apesar de suas súplicas, Michael Richardson e a mulher saem juntos do baile. Lol V. Stein, desinvestida de seu amante, cai no chão, desmaiada. Assistimos a seu aniquilamento, que se dá por um grito sobre um fundo de silêncio: “o que lhe resta agora é o que diziam de você quando você era pequena, que você nunca estava exatamente ali”.<sup>34</sup>

Lacan dirá, em “Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein”: “A cena de que o romance inteiro não passa de uma lembrança é, propriamente, o arrebatamento de dois numa dança que os solda, sob o olhar de Lol, terceira, como todo o baile”.<sup>35</sup> Nesse acontecimento, há o arrebatamento de Michael Richardson, sob o olhar de Lol V. Stein, e, ao mesmo tempo, o arrebatamento de Lol, cena que o romance inteiro rememora. Há também o arrebatamento do leitor pelo texto de Duras. E este é, afinal, o arrebatamento de Lacan: “Essa arte sugere que a arrebatadora é Marguerite Duras, e nós, os arrebatados”.<sup>36</sup>

É dessa forma, arrebatado, que Lacan dá seu testemunho de que há uma convergência entre a prática da letra e o uso do inconsciente. Na leitura desse trecho, Flávia Trocoli destaca a escolha feita por Lacan da palavra “uso”:

Em outras palavras, a hipótese é de que essa pura extravagância não pode ser toda apreendida pelas leis, ou pelas formações do inconsciente em seu fundamento fálico e, por isso, a ênfase precisa se deslocar para o *uso*, para diferir de lei e de formação. Tal qual Lol, tal qual o feminino,

---

<sup>32</sup> DURAS, 1986, p. 11, grifo nosso.

<sup>33</sup> DURAS, 1986, p. 11.

<sup>34</sup> LACAN, 2003, p. 201.

<sup>35</sup> LACAN, 2003, p. 199.

<sup>36</sup> LACAN, 2003, p. 199.

tal qual a poesia? Um modo da escrita de, no próprio ato de desenodamento, reatar o nó?<sup>37</sup>

Para Trocoli, a escrita de Duras estaria entre a tentativa do narrador em reconstruir a cena do arrebatamento e o grito de Lol. Ou, ainda, entre o fracasso da reconstrução e a pura extravagância. A prática da letra – não toda referida à lei fálica nem às formações do inconsciente (tal como o lapso, o chiste e o sonho) – esbarraria justamente nesse balbucio que não pode ser todo apreendido pelas leis da linguagem. Nesse ponto, a prática da letra convergiria para o “uso” do inconsciente, ao colocar em ato sua estrutura, tal como formula Lacan. Nesse sentido, algumas escritas nos ofereceriam o testemunho de uma experiência que o discurso comum não seria capaz de comunicar – daí sua proximidade com o uso do inconsciente – justamente por se tratar de um gozo que se experimenta mais além dos limites da linguagem.

Se a escrita de Duras marca justamente esse litoral entre a construção narrativa e o grito de Lol, Lacan marca, por sua vez, que Lol, em seu balbucio, “não pode dizer que está sofrendo”.<sup>38</sup> E, mais ainda: para Lacan, “ser compreendida não convém a Lol, que não é salva do arrebatamento”.<sup>39</sup> Diferentemente, o amante barthesiano, ao tomar a palavra (ainda que de forma fragmentada) parece se distanciar da cena do rapto. Ao mesmo tempo distanciado e implicado, o amante expõe a situação e transforma seu arrebatamento em figura. Se Lol não pode dizer que está sofrendo, o amante barthesiano diz sobre essa “imagem-situação” que o arrebatou. Lembremos que é dessa forma que Barthes apresenta seu livro: “é, pois, um amante que fala e que diz”,<sup>40</sup> é o corpo do amante em ação.

A simulação do dizer do amante substitui uma possível descrição do discurso amoroso e, desse modo, o método dramático afasta o recurso da metalinguagem e coloca em cena “uma enunciação, não uma análise”.<sup>41</sup> Barthes localiza, a partir desse distanciamento, a operação narrativa em jogo, por meio da qual o amante expõe seu pequeno drama:

O que pode ser lido no *caput* de cada figura não é sua definição, é seu argumento. *Argumentum*: “exposição, narrativa, sumário, pequeno drama, história inventada”; ao que acrescento: instrumento de *distanciamento*, plaqueta, à moda Brecht. Esse argumento não se refere

<sup>37</sup> TROCOLI, 2016, p. 55, grifo da autora.

<sup>38</sup> LACAN, 2003, p. 199.

<sup>39</sup> LACAN, 2003, p. 203.

<sup>40</sup> BARTHES, 2003, Apresentação [s.p.].

<sup>41</sup> BARTHES, 2003, p. XVII.

ao que é o sujeito amoroso (ninguém exterior a esse sujeito, inexistência de um discurso sobre o amor), mas ao que ele diz.<sup>42</sup>

Duras, em *A vida material*, confessa que tentou ler *Fragments de um discurso amoroso*, de Barthes, mas não conseguiu. Reconhecia ali “uma inteligência”, mas, para ela, um homem que não conheceu o corpo de uma mulher e imagina ter feito uma carreira literária estaria enganado: “Apontamentos amorosos é, é isso, amorosos, eximindo-se daquele jeito, sem amar, mas alguma coisa, parece-me, nada, um encanto de homem [...]. E escritor, de todo modo. Aí está. Escritor de uma determinada escrita, imóvel, regular.”<sup>43</sup>

Ao figurar seu arrebatamento, Barthes não se refere ao livro *O arrebatamento de Lol V. Stein*, como teria feito Lacan, arrebatado em seu testemunho. Por sua vez, Jacques Hold, narrador do livro de Duras, tenta reconstruir a cena do arrebatamento de Lol V. Stein, mas “desse minuto só resta seu tempo puro, de uma brancura óssea”.<sup>44</sup> Para Barthes, o arrebatamento é a origem do discurso amoroso, mas não se sabe exatamente onde começa a cena da captura: no início, há um “não-olhar”, uma descoloração dolorosa da pupila. Lacan dirá, ainda: “No jogo do amor, tu te perdes”,<sup>45</sup> e isso que insiste em escapar a uma inscrição aponta, justamente, para uma impossibilidade de localizar o começo de tudo. Onde estaria o começo do amor? Ou, ainda, seria possível sustentar uma figura que origina todas as outras nesse lugar fora da ordem, fora da “revoada de mosquitos” que compõe o discurso amoroso? No segundo ano de seu seminário, Barthes redige uma nota, ao retomar a figura do Arrebatamento:

Colocamos o *Ravissement* [“Arrebatamento”] no topo das figuras, como a única figura sem a qual as outras não seriam possíveis: única distorção à ordem alfabética. Mas é essa talvez uma exceção provisória: não é certo que o *começo* do amor seja referenciável. Talvez seja necessário colocar, mais tarde, o *Ravissement* no “R”: uma figura como as outras, um “delírio” retrospectivo.<sup>46</sup>

Ao publicar o livro *Fragments de um discurso amoroso*, Barthes reinsere o “Arrebatamento” [*Ravissement*]<sup>47</sup> na ordem alfabética, reconhecendo que o começo do

<sup>42</sup> BARTHES, 1977, p. XX, grifo nosso.

<sup>43</sup> DURAS, 1989, p. 38.

<sup>44</sup> DURAS, 1986, p. 34.

<sup>45</sup> LACAN, 2003, p. 198.

<sup>46</sup> “Nous avons placé le ‘Ravissement’ en tête des figures, comme seule figure sans laquelle les autres ne seraient pas possibles: seule entorse à l’ordre alphabétique. Mais c’est là peut-être une exception provisoire: il n’est pas sûr que le *commencement* de l’amour soit repérable. Peut-être faudra-t-il mettre plus tard Ravissement à ‘R’: une figure comme les autres, un ‘délire’ rétrospectif” (BARTHES, 2007a, p. 594, grifo do autor).

<sup>47</sup> Na edição brasileira da editora Martins Fontes, tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar, opta-se pela tradução de *Ravissement* por “Sedução”, no entanto essa escolha não parece sustentar a potência

amor não seria referenciável: “A cena inicial, no decorrer da qual fui *arreatado*, reconstituo-a apenas: é um *a posteriori*”. Esse trauma que permanece ao longo de uma linha temporal, é reconstruído no presente pelo amante e, entretanto, conjugado no passado: “Eu o vi”. Esse acontecimento de amor seria, assim, um “imediate anterior”: “Quando ‘revejo’ a cena do rapto, crio retrospectivamente um acaso [...] e toda cena reconstruída opera como a montagem suntuosa de uma ignorância”.<sup>48</sup> Trata-se da tentativa de reconstruir a cena do arrebatamento a partir de um ponto de invenção. Entretanto, há nessa montagem algo que resiste a ser escrito, algo que, apesar do esforço de ciframento de Barthes, resta ignorado. Nas palavras de Lacan:

A linguagem é feita assim. É alguma coisa que, por mais longe que vocês levem a cifragem, não chegarão jamais a largar o que é do sentido, porque ela está aí no lugar do sentido, porque é aí, nesse lugar onde o que faz com que a relação sexual não possa escrever-se, é, justamente, esse buraco aí que tampa toda a linguagem enquanto tal.<sup>49</sup>

Há um buraco que “enrolha” toda a linguagem, furo que faz com que não se possa escrever a relação sexual, tampouco se domesticar o amor. Finalmente, com Duras, podemos dizer que é ao celebrar “as taciturnas núpcias da vida vazia com o objeto indescritível”<sup>50</sup> – como dirá Lacan ao final de sua homenagem —, com sua face impronunciável e com a ausência de uma palavra de origem, que se tem a chance de fazer essa “palavra-buraco” *ressoar*:

Gosto de acreditar, como gosto dela, que, se Lol está silenciosa na vida, é porque acreditou, no espaço de um relâmpago, que essa palavra podia existir. Na falta de sua existência, ela se cala. Teria sido uma palavra-ausência, uma palavra-buraco, escavada em seu centro para um buraco, para esse buraco onde todas as outras palavras teriam sido enterradas. Não seria possível pronunciá-la, mas seria possível fazê-la *ressoar*. Imensa, sem fim, um gongo vazio.<sup>51</sup>

Essa palavra que não pode ser pronunciada pela via simbólica acaba por se fazer existir como letra que ressoa no corpo do leitor, arrebatado pela escrita de Duras. Como a figura barthesiana, que, em seu malogro em tocar o “objeto indescritível”, acaba por fazer do leitor sua presa. Há, ainda, nesse jogo do amor, uma indecidibilidade em localizar

---

presente em *Ravissement*, por isso nas citações de *Fragments de um discurso amoroso*, substituiremos “Sedução” por “Arrebatamento” (e suas derivações).

<sup>48</sup> BARTHES, 2003, p. 309, grifo do autor.

<sup>49</sup> LACAN, 1973-74, p. 39.

<sup>50</sup> LACAN, 2003, p. 205.

<sup>51</sup> DURAS, 1986, p. 35, grifo nosso.

quem é de fato o arrebatado ou a arrebatadora, como escreve Lacan: “Arrebatadora é também a imagem que nos será imposta por essa figura de ferida, exilada das coisas, em quem não se ousa tocar, mas que faz de nós sua presa”.<sup>52</sup> Mais uma vez, o Arrebatamento seria esse efeito de uma figura de ferida, de uma imagem, de uma voz ou, ainda, de uma *letra* que ressoa sobre um corpo (do leitor?). E, finalmente, quando essa ressonância ocorre, algo da experiência se transmite.

Para Lacan, a letra seria “litoral”. Em suas palavras: “Não é a letra... litoral, mais propriamente, ou seja, figurando que um campo inteiro serve de fronteira para o outro, por serem eles estrangeiros, a ponto de não serem recíprocos? A borda do furo no saber, não é isso que ela – a letra – desenha?”.<sup>53</sup> Se a fronteira divide terrenos de mesma matéria, diferentemente, o litoral separa matérias heterogêneas, como a areia e o mar, o gozo e o saber, o centro e a ausência, um campo inteiro servindo de fronteira para o outro. Desse modo, a letra constituiria a borda disso que do gozo faz furo no saber, gozo que não se escreve completamente ao nível do significante (ou ao nível do saber), justamente por serem eles estrangeiros: saber e gozo. E a letra, como litoral, desenha a borda desse encontro de dois absolutamente distintos.

Com essa formulação da letra como litoral, de Lacan, e com a indicação desse lugar da escrita entre a pura extravagância e o fracasso da reconstrução, de Trocoli, localizamos aqui a letra como litoral entre esse acontecimento – o Arrebatamento – e a tentativa de reconstituição desse evento pela via significante. A letra, ao constituir borda entre esses dois registros (que também podemos nomear de real e simbólico),<sup>54</sup> acaba por provocar fissuras na narrativa e dissolver aquilo que constituía forma, ao evocar o que há de gozo, o que insiste em não se escrever: essa pura extravagância.

## 1.2 Enxame: o *zum-zum-zum* do discurso amoroso

Como dito anteriormente, o Arrebatamento – ou Rapto – é destacado, por Barthes, como episódio de origem do discurso do amante. Com o Arrebatamento, Barthes abre seu seminário realizado na École Pratique des Hautes Études (em 1975) e, desse modo, essa é a primeira figura a ser trabalhada. Entretanto, na passagem do seminário ao livro, ela é

---

<sup>52</sup> LACAN, 2003, p. 191.

<sup>53</sup> LACAN, 2003, p. 18.

<sup>54</sup> LACAN, 2009, p. 114. Real, Simbólico e Imaginário são estruturas da realidade psíquica definidas por Lacan.

recolocada, por Barthes, ao lado das demais, e, ao ser traduzida por “Sedução”,<sup>55</sup> na edição brasileira, quase desaparece do livro *Fragments de um discurso amoroso*. Curiosamente, a figura da qual, segundo Barthes, todas as outras dependem, e que diz do rapto do amante, acaba por ser, ela mesma, sequestrada.

Desse evento inaugural do estado amoroso, passemos agora ao conjunto das demais figuras que, sem nenhuma ordem, surgem na cabeça do amante, a depender, a cada vez, de um novo acaso. São circunstâncias ínfimas que quebram os monólogos e marcam a passagem de um a outro fragmento do discurso:

Dis-cursus é, originalmente, ação de correr de cá para lá; são idas e vindas, “caminhos”, “intrigas”. O amante não para, com efeito, de correr dentro da própria cabeça, de encetar novos caminhos e de intrigar contra si mesmo. Seu discurso existe unicamente por *ondas de linguagem*, que lhe vêm ao sabor de circunstâncias ínfimas, aleatórias. Podemos chamar esses cacos de discursos de figuras.<sup>56</sup>

O corpo do amante é constantemente atravessado por “ondas de linguagem” que chegam “ao sabor de ínfimas contingências”, ele faz injúrias contra si mesmo, corre de lá para cá, são ondas de linguagem que colocam o enamorado em constante movimento, trata-se do corpo em ação. Uma situação: durante a noite, na privação de qualquer luz, o amante entra em um estado de demasiado apego às coisas e é tomado por uma desordem, ele diz: “tudo ecoa, vivo numa roda-viva”.<sup>57</sup> O amante se debate, atravessado por isso que ecoa e que é vivo e sobre isso ele não fala senão por “borbolhas”, por cacos de linguagem.

O fragmentário é, portanto, uma exigência do discurso amoroso, que se mostra avesso à reconstrução narrativa da história de amor. Os fragmentos de discurso não se integram em um romance, não há nenhuma transcendência, ou objetivo sublimatório. Para Barthes, “a história de amor é o tributo que o amante deve pagar ao mundo para reconciliar-se com ele”.<sup>58</sup> A história de amor seria um agrado ao ouvinte, e sua legibilidade causaria grande prazer. O amante é, então, incitado a construir uma narrativa na qual ele seria um personagem a partilhar essa história na linguagem comum. Completamente diverso é o discurso amoroso: desordenado, fragmentado, consequência de um corpo incessantemente atravessado pelos incidentes da língua. E, para escrever esses fragmentos de discurso, Barthes recorre à figuração que – diferentemente da

---

<sup>55</sup> Ver nota 47.

<sup>56</sup> BARTHES, 2003, p. XVIII, grifo nosso.

<sup>57</sup> BARTHES, 2003, p. 259.

<sup>58</sup> BARTHES, 2003, p. XXII.

representação – “seria o modo de aparição do corpo erótico no perfil do texto”.<sup>59</sup> Nesse sentido, os fragmentos do discurso amoroso são tomados por Barthes como *figuras*:

No sentido ginástico ou coreográfico [a figura] é, de um modo vivo, o gesto do corpo apanhado em ação, e não contemplado em repouso: o corpo dos atletas, dos oradores, das estátuas: o que é possível imobilizar do corpo tenso.<sup>60</sup>

A figura é – de um modo vivo – a captura do gesto corporal, como uma escultura ou fotografia que capta os músculos tensionados dos atletas ou a expressão do orador. Portanto, a figura é a conjunção do movimento e da imobilização pela escrita.

O amante corre de lá para cá, entregue a um esporte que lhe causa enorme dispêndio, é um corpo martelado por notas insistentes: “‘puxa, mas que mancada’; ‘ela bem poderia ter...’, ‘ele sabe perfeitamente que...’: poder, saber o quê? Pouco importa, a figura ‘Espera’ já está formada”.<sup>61</sup> Esses pacotes de frases inacabadas que atravessam o corpo do enamorado são formalizados, por Barthes, por meio das figuras (como a Espera, a Carta, a Ausência), e, ao contrário de qualquer intuito narrativo, não se trata de completar a frase “ela bem poderia ter...”, construindo uma história, um motivo etc. O que está em jogo é a posição do amante que Espera.

Do ponto de vista dos amantes, as figuras são *Eríneas*: deusas mitológicas aladas e enfurecidas, que os perseguem cotidiana e exaustivamente. É curioso notar que, segundo a mitologia, as Eríneas nascem do sangue que caiu sobre Gaia, quando Urano foi castrado por Cronos. E, assim, o sujeito amoroso deseja a todo custo apaziguá-las, implorando-lhes: “em casa, um pequeno altar iluminado ao deus ‘Complemento’ ou à deusa ‘Angústia’, mais que ao próprio objeto amado”.<sup>62</sup> Essas figuras aladas agitam-se e formam uma estrutura de enxame, que seria própria ao discurso amoroso. Nas palavras de Barthes:

Cada figura explode, vibra sozinha como um som desligado de qualquer melodia – ou se repete, até a saciedade, como tema de uma música de transe. Nenhuma lógica liga as figuras, ou determina sua contiguidade: as figuras não pertencem a nenhum sintagma, a nenhuma narração: são *Eríneas*, agitam-se, chocam-se, apaziguam-se, reúnem-se, afastam-se, sem mais ordem que uma *revoada de mosquitos*.<sup>63</sup>

<sup>59</sup> BARTHES, 1983, p. 102.

<sup>60</sup> BARTHES, 2003, p. XVIII

<sup>61</sup> BARTHES, 2003, p. XXI.

<sup>62</sup> “Chez soi, un petit autel éclairé au dieu ‘Comblement’ ou à la déesse ‘Angoisse’, plus qu’à l’objet aimé lui-même” (BARTHES, 2007a, p. 366).

<sup>63</sup> BARTHES, 2003, XXII, grifo nosso.

Repetidamente, as figuras agitam-se, chocam-se, afastam-se, vibram sozinhas, como uma “revoada de mosquitos”. Lemos a “revoada de mosquitos” formada pelas figuras barthesianas ao lado de uma hipótese desenvolvida por Lacan, em *O seminário, livro 20*: mais, ainda, acerca da estrutura significante da linguagem. Lacan destaca a homofonia do significante mestre, que, ao ser usualmente grafado em seus matemas *SI*, “soa em francês enxame [*essaim*], um *enxame* significante, um enxame que zumbe”.<sup>64</sup> Essa homofonia na língua francesa aponta para uma simultaneidade: “enxame” (*essaim*), que remete a um significante entre outros e, ao mesmo tempo, *SI(esse un)*, significante Um, sozinho. Para Lacan, esse significante Um é aquele que garante a subsistência de um discurso, “envolvimento pelo qual toda a cadeia subsiste”<sup>65</sup> e que, simultaneamente, não se deixa significar. Entretanto, ao serem pulverizados em estrutura de enxame, são os significantes soltos e plurais que passam a sustentar a relação do sujeito com o saber. Lacan reduz essa formulação às letras:

$$S1(S1 (S1 (S1 \rightarrow S2)))^{66}$$

E continua, dizendo que essa relação do enxame significante com o saber é interrogada em lalíngua.<sup>67</sup> Trata-se aqui de um saber inconsciente. Esse *S1 (essaim)* encarnado em lalíngua, resta indeciso, ou melhor, não se sabe se é “o fonema, a palavra, a frase, mesmo todo pensamento”.<sup>68</sup> O recorte operado pela linguagem é, portanto, uma tentativa de saber disso que, de lalíngua, resta indeciso, anômalo como um enxame. Esse indecidível evidencia a existência da ambiguidade significante, na qual o singular de lalíngua contradiz o universal da linguagem.

Na lingüística, com Saussure, encontramos uma formalização da relação entre o plano “indefinido das ideias” e o plano também “indefinido dos sons”, representados como massas amorfas separadas por uma borda: como o ar em contato com a água.<sup>69</sup> Se

<sup>64</sup> LACAN, 2008b, p. 154, grifo do autor.

<sup>65</sup> LACAN, 2008b, p. 154.

<sup>66</sup> LACAN, 2008b, p. 154. Se *S1* é a grafia do significante mestre, *S2* é a escrita lacaniana do lugar do saber.

<sup>67</sup> O neologismo lacaniano *lalangue* é usualmente traduzido para o português por “alíngua”. Entretanto, optamos aqui por “lalíngua”, como sugere Haroldo de Campos em *O afreudisiaco Lacan na galáxia de Lalíngua*: “Diferentemente do artigo feminino francês (LA), o equivalente (A) em português, quando justaposto a uma palavra, pode confundir-se com o prefixo de negação, de privação. [...] Ora, *lalangue*, pode-se dizer, é o oposto de não língua, de privação de língua.” (2017, p. 385). A decisão por “lalíngua” também preserva a proximidade com *lalia*, *lalação* – que também está presente no francês *lalangue*, mas se perde em “alíngua”.

<sup>68</sup> LACAN, 2008b, p. 154.

<sup>69</sup> Cf. *Ensaio sobre a topologia lacaniana*, de Marc Darmon, Porto Alegre: Artes Médicas, 1994.

Lacan se interessa pela característica destacada por Saussure acerca do indefinido (ou amorfo) que permeia a relação entre *significado/significante*, ao mesmo tempo, o ultrapassa: com a noção de lalíngua, o fenômeno essencial da língua deixa de ser pensado apenas ao nível do sentido ou da representação e passa a ser pulsional. Se Saussure defende o caráter incorpóreo do significante, Lacan, em *O seminário 20*, chega a situar o significante “ao nível da substância gozante” e se pergunta: “O significante é a causa do gozo. Sem o significante, como mesmo abordar aquela parte do corpo? Como, sem o significante, centrar esse algo que, do gozo, é a causa material?”.<sup>70</sup> E, então, define a operação da psicanálise a partir da localização desse significante que incide sobre o corpo: “A psicanálise é o quê? É a demarcação do que se obscurece como compreensão, em virtude de um significante que marcou um ponto do corpo. [...] Esse significante, trata-se de reproduzi-lo a partir do que foi sua eflorescência”.<sup>71</sup>

Durante a primeira aula de seu seminário sobre o “Saber do psicanalista”,<sup>72</sup> Lacan se apropria de um lapso que ocorre entre ele e seus ouvintes para escrever lalíngua, a partir de então, em uma só palavra. Para Lacan, “lalíngua serve para coisas inteiramente diferentes da comunicação. É o que a experiência inconsciente mostrou, no que ele é feito de lalíngua, [...] lalíngua dita materna”.<sup>73</sup> Lalíngua não serve, portanto, à comunicação em sua finalidade útil, mas comunica por efeitos de afetos e coloca em jogo a dimensão do gozo e da satisfação pulsional, própria ao uso da língua. Essa satisfação remete ao balbuciar da criança, afetada pela língua materna e suas incidências corporais, como escreve Lúcia Castello Branco:

E o que é lalíngua? Lalíngua, ou *lalangue*, como quer Lacan, é exatamente essa linguagem pulsional da mãe, que não se traduz por palavras portadoras de um sentido maiúsculo, mas que é antes linguagem dos sentidos corporais, do tato, dos toques, da voz, do olhar, dos gritos e dos sussurros. Lalíngua reside, portanto, no terreno da singularidade.<sup>74</sup>

O escritor, como a criança, estaria imerso nessa linguagem dos sentidos corporais, nessa linguagem revestida de pele: para Barthes, o escritor seria aquele que justamente manipula e desmembra o corpo da mãe, mantendo uma relação de constante prazer com

---

<sup>70</sup> LACAN, 2008b, p. 30.

<sup>71</sup> LACAN, 2012, p. 145-146.

<sup>72</sup> LACAN, 2011.

<sup>73</sup> LACAN, 2008b, p. 148.

<sup>74</sup> CASTELLO BRANCO, 1994, p. 187.

a língua materna. Mais ainda, aquele que escreve chegaria a “gozar com a desfiguração da língua”:

Nenhum objeto mantém uma relação constante com o prazer. No entanto, para o escritor, esse objeto existe; não é a linguagem, é a língua, *a língua materna*. O escritor é alguém que brinca com o corpo da mãe: para o glorificar, para o embelezar, ou para o desmembrar, para o levar até o limite daquilo que, do corpo, pode ser reconhecido: chegaria mesmo a gozar com uma desfiguração da língua, e a opinião pública solitaria grandes gritos, pois não quer que se <<desfigure a natureza>>. <sup>75</sup>

Portanto, esse *enxame significante*, de que fala Lacan – tomado aqui como chave de leitura da “revoada” das figuras barthesianas – implica esse gozo da língua, esse gozo com uma língua desfigurada. Esse “zumbir” do significante remete ao contínuo de lalíngua, em que não há diferença entre um elemento e outro. E, sobre essa forma anômala da língua, a linguagem apenas fabrica hipóteses, pois sempre haverá uma ambiguidade em cada palavra ou em cada recorte feito a partir disso que resta indeciso entre um fonema e um pensamento. Trata-se ainda de, *na* palavra escrita, fazer *pousar* a linguagem. Com esse passo, podemos ler uma enigmática afirmação de Barthes, em seu seminário: “Isso são os relés, no fundo da cadeia, a figura remonta à Mãe”. <sup>76</sup> No fundo, a figura remonta a essa língua desfigurada, que não serve à comunicação, mas tem efeitos de afetos que repercutem sobre o corpo do amante e o fazem despertar.

Na figura A Repercussão, o enamorado diz sobre algo de “tênu e agudo” que repercute sobre seu corpo e o desperta bruscamente:

O que repercute em mim é o que aprendo com meu corpo: algo de *tênu e agudo* desperta bruscamente este corpo que, nesse entretempo, dormitava no conhecimento racional de uma situação geral: *a palavra, a imagem, o pensamento, agem como uma chicotada*. Meu corpo interior se põe a vibrar, como que sacudido por trombetas que respondem umas às outras e que se harmonizam: a incitação deixa rastros, os rastros se ampliam e tudo é devastado. <sup>77</sup>

Esse enxame que resta indeciso (entre a palavra, a imagem e o pensamento) chicoteia o corpo do amante e o faz despertar – trata-se, ainda, do despertar de um corpo que dormitava na generalidade da razão. Lacan, em *O seminário, livro 19: ...ou pior*, destaca do texto de Freud o desejo fundamental do sonho: o desejo de dormir, de proteger o sono. Esta seria sua finalidade útil: o tecido do sonho seria um rodeio para abrigar o

<sup>75</sup> BARTHES, 1983, p. 79, grifo do autor.

<sup>76</sup> BARTHES, 2007a, p. 290.

<sup>77</sup> BARTHES, 2003, p. 287, grifo nosso.

sono do gozo, porque isso (o gozo) perturba. Essa leitura propõe um retorno a Freud, que diz: “Há apenas uma tarefa útil, apenas uma função que pode ser atribuída a um sonho, e ela consiste em guardar da interrupção o sono.”<sup>78</sup> Para Freud, um sonho que cumpriu sua função é aquele sobre o qual nada sabemos ao acordar, aquele que dorme se retiraria quase completamente do mundo circundante. No entanto, há uma pergunta em Freud que vale sua exata transcrição, por nos remeter a esse algo de “tênue e agudo” que não atende ao desejo de dormir: “De que forma, porém, pode surgir um caso em que a intenção de dormir se choca com uma interrupção?”<sup>79</sup>

Na leitura feita por Lacan, em *O seminário, livro 19: ... ou pior*,<sup>80</sup> o desejo de dormir seria permeado pela esperança de alcançar uma suspensão da ambiguidade que há na relação do corpo com ele mesmo e finalmente fazer cessar isso que age “como uma chicotada”. É nesse momento em que o corpo bate em alguma coisa que há gozo, e é nesse instante que um corpo pode ser capaz de gozar de si mesmo. Essa relação do corpo com o gozo estaria, supostamente, suspensa durante o sono, e, nesse sentido, esse desejo universal de dormir seria o desejo de gozar o menos possível, porque o gozo chateia, perturba e atrapalha aquele que dorme. Mas o que Freud localiza, e Lacan destaca, é que o significante continua a “saltitar” durante o sono, e é esse saltitar do significante que coloca o despertar em causa.

Em *Os não-tolos vagueiam: Seminário 1973-1974*, Lacan parece retornar a esse ponto, ao dizer que “se há alguma coisa à qual a experiência analítica nos inicia é que o que há de mais próximo do vivido, do vivido enquanto tal, é o pesadelo”.<sup>81</sup> O pesadelo é a irrupção de algo do tecido do sonho que não serviu à manutenção do sono, que fracassou em anular a relação do corpo com o gozo, e do qual, então, é preciso despertar. Próximo a um pesadelo, esse algo de “tênue e agudo”, que retira o amante do “conhecimento racional de uma situação geral”, é o melhor e o pior que lhe pode acontecer, pois isso que faz um corpo que dormia despertar para o vivo também devasta, é o que escreve Barthes.<sup>82</sup>

Desse modo, esse significante, capaz de promover um despertar, torna extremamente tênue a relação entre palavra e corpo, e esse ponto é central para ler um discurso amoroso. Primeiro, por ser esse discurso uma consequência de ondas de linguagem que impactam o corpo, segundo, por sua figuração ser justamente o que se

---

<sup>78</sup> FREUD, [1925] 1996a, p. 141.

<sup>79</sup> FREUD, [1915/1917] 1996b, p. 231.

<sup>80</sup> LACAN, 2012.

<sup>81</sup> LACAN, 2016, p. 109.

<sup>82</sup> BARTHES, 2003, p. 287.

imobiliza dessa tensão corporal. Há todo um trabalho com a linguagem para que se capte “o cerne da frase”,<sup>83</sup> ou seja, para que esse algo de “tênue e agudo” irrompa no dizer. Assim, Barthes recorre à fragmentação para simular um discurso amoroso – cuja natureza é ser um discurso rompido – escandindo os incidentes que se apresentam inicialmente de forma indefinida, como uma tormenta. Escandindo e recortando a seu modo esse murmúrio, Barthes escreve (em fragmentos) um discurso amoroso:

Respeitei o descontínuo radical dessa tormenta de linguagem que se desencadeia na cabeça amorosa. É por isso que recortei o conjunto em fragmentos e coloquei-os em ordem alfabética. Eu não queria em momento algum que isso se parecesse com uma história de amor. Estou convencido de que o amoroso que sofre não tem o benefício dessa reconciliação e ele não é ele, paradoxalmente, na história de amor, ele está em outra coisa que se parece muito com a loucura.<sup>84</sup>

Nesse sentido, a forma fragmentária é tomada, por Barthes, como uma exigência, um respeito à descontinuidade radical do discurso amoroso, “que não tem mais ordem que uma “revoada de mosquitos”.<sup>85</sup> Ao contrário, a história de amor, em prol de uma narrativa conciliadora, mascara justamente esse murmúrio de uma linguagem que se desencadeia, esse *zum-zum-zum* que deixa o amante insone. É esta a loucura do sujeito amoroso, seu tormento: ter o corpo como suporte de significantes soltos que ressoam como um mantra, ou, ainda, como “um som desligado de qualquer melodia – e que se repete, até a saciedade, como tema de uma música de transe”.<sup>86</sup> Despertar do “conhecimento racional de uma situação geral” e seguir essa música singular parece ser o desejo de Roland Barthes: “Quisemos imitar o compasso mesmo (a música) do discurso amoroso: tecido perfurado por figuras recorrentes, que retornam num quadro imprevisível”.<sup>87</sup>

### 1.3 A escrita fragmentária e o desejo de romance

Chego, portanto, ao ponto do fragmento como exigência para dizer do acontecimento de amor, do arrebatamento. Curiosamente, no ano seguinte à publicação do livro *Fragments de um discurso amoroso* (1977), Roland Barthes intitula seu novo

---

<sup>83</sup> BARTHES, 2004, p. 405.

<sup>84</sup> BARTHES, 2004, p. 401.

<sup>85</sup> BARTHES, 2003, p. XXII.

<sup>86</sup> BARTHES, 2003, p. XXI.

<sup>87</sup> “Nous avons voulu imiter l’allure même (la musique) du discours amoureux: tissu troué de figures récurrentes, revenant dans un cadre imprévisible” (BARTHES, 2007a, p. 289).

curso no Collège de France: *A preparação do romance* – Da vida à obra ([1978-1979] 2005). Esse curso marca o meio de sua vida. Não se trata do meio cronológico (ele está com 63 anos), mas da vida atravessada por um acontecimento. Barthes vive o luto pela morte de sua mãe, experiência que determina “a revirada da paisagem por demais familiar” e marca “a dobra decisiva”.<sup>88</sup>

Para aquele que já experimentou o gozo de escrever, essa torção – como meio da vida – visaria à descoberta de uma nova prática de escrita. Não se trata, para Barthes, de mudar de teoria ou crença, mas essa vida nova<sup>89</sup> teria por campo uma nova *forma* de escrita.

Na primeira aula de seu curso, Barthes conta uma anedota pessoal e localiza a data precisa em que foi tomada a decisão por empreender uma nova prática de escrita, o dia 15 de abril de 1978. Ele está em Casablanca, retorna de uma visita ao Vale de Cascade, ele diz do tédio e de uma falta de investimento que permeia seu luto recente. E, desse estado de vacuidade, eclode um desejo: “entrar na literatura, na escritura; *escrever* como se nunca o tivesse feito: fazer apenas isso. [...] Aquele 15 de abril: em suma, uma espécie de Satori, deslumbramento”.<sup>90</sup> Barthes decide realizar seu curso em prol deste projeto: escrever. Ele encontra no “baixo latim” uma palavra para dizer desse “Querer-Escrever” – *scripturire* – uma erótica que não distingue a prática da pulsão, letra que acolhe pulsão e atividade. Barthes deseja escrever um romance e diz ser essa a origem fantasmática do curso.

Nesse sentido, a preparação do romance consiste em sustentar essa forma fantasiada até esse desejo cessar, ou até encontrar o real da escritura “e aquilo que se escreverá não será o Romance Fantasiado”.<sup>91</sup> Apesar de seu desejo de escrever um romance, Barthes reconhece uma fraqueza particular: uma “Bruma-sobre-Memória”. São *flashes* imediatamente esgotados na forma breve, que não proliferam, que não se associam, uma bruma sobre a memória que impediria o Romance Rememorativo.

Essa desmemória – que impediria a escrita de um Romance *Anamnésico* – lança Barthes ao tempo presente, aos pequenos incidentes contemporâneos. Nesse sentido, será

---

<sup>88</sup> BARTHES, 2005, p. 8.

<sup>89</sup> Sobre a *Vita nova*, vale transcrever aqui a nota do editor: “Coletânea de prosa e verso, *Vita Nova* é o primeiro texto de Dante (1292), escrito após o anúncio da morte de Beatriz. *Vita Nova* é também o título que Roland Barthes tinha dado a seu projeto de romance, redigido em oito laudas, entre agosto e dezembro de 1979, entre os dois cursos do Collège de France consagrados à *Preparação do romance*” (BARTHES, 2005, p. 8, nota do editor)

<sup>90</sup> BARTHES, 2005, p. 15.

<sup>91</sup> BARTHES, 2005, p. 23.

a deformação da memória que impulsionará o processo criativo, por meio de uma escrita não linear, nem temporalmente encadeada: “Presente: ter o nariz colado à página; como escrever *longamente, correntemente* (de modo corrente, fluido, seguido), tendo um olho sobre a página e outro sobre ‘aquilo que me acontece?’”.<sup>92</sup> Para Barthes, a literatura se faz com a vida contemporânea ou, ainda, com a mistura entre a vida e o desejo de escrever: “A *preparação do romance* se refere, portanto, à captura desse texto paralelo, o texto da vida ‘contemporânea’, concomitante”.<sup>93</sup> Como, então, converter em escrita o que nos acontece?

Para escrever essa vida concomitante à escrita, Barthes propõe a “Anotação” como a forma por excelência da escrita do tempo presente. Ele utiliza o termo em latim – *Notatio* – para dizer de uma “captura ao vivo”, que é o ato de recolher com uma concha “as (mínimas) notícias que são sensacionais para mim, e que eu quero ‘capturar’ na própria vida”.<sup>94</sup> Desse modo, a anotação permitiria fazer um corte sobre a linguagem ininterrupta, como o ato de deter aquilo que insiste em retornar e aí fazer pousar a linguagem.

Para que esse fragmento de escrita sobreviva, Barthes dirá que é preciso a disponibilidade de alcançar um estado de atenção flutuante, um estado de estar sempre atento à substância da palavra, com uma caderneta e uma caneta sempre à mão. Primeiro, é feito o registro da *Notula*, uma escrita mínima e imediata, que posteriormente será copiada em *Nota*, e essa cópia manterá apenas o que sustenta o próprio movimento da escrita, o movimento das mãos.

Entretanto, se o desejo de Roland Barthes é o Romance, como passar da *Nota* à forma longa? Por gosto, Barthes ainda não abre mão do fragmento e se atém ao estudo do Haikai. Ele diz da sua leitura periódica, de seu encantamento por esse “tipo exemplar de Anotação do Presente”.<sup>95</sup> O Haikai é, para ele, a forma fulgurante da transformação do acontecimento em escrita, que busca o imediato, esse instante único e tênue que não prolifera em metonímias infinitas, mas que é antes uma *nota sozinha*:

Concomitância da anotação (da escrita) e da incitação: fruição imediata do sensível e da escrita, um gozando do outro graças à forma do haikai

---

<sup>92</sup> BARTHES, 2005, p. 36, grifo do autor.

<sup>93</sup> BARTHES, 2005, p. 36.

<sup>94</sup> BARTHES, 2005, p. 185.

<sup>95</sup> BARTHES, 2005, p. 39.

[...] escritura absoluta do instante. [...] uma espécie de *tinido* breve, único e cristalino, que diz: acabo de ser tocado por alguma coisa.<sup>96</sup>

A sensação do escritor ao ler o Haikai é que a brevidade de sua enunciação induz a uma verdade: como um gesto o mais improvável, como um timbre que toca o corpo, “produzindo um efeito de ‘*É isto!*’”.<sup>97</sup> Trata-se de uma leitura erótica, há uma “Fricção voluptuosa”<sup>98</sup> nesse ato de leitura. Para Barthes, o referente é absolvido pela circunstância, pelo acontecimento de uma contingência fugitiva que *cerca*<sup>99</sup> o sujeito.

“A forma breve é sua própria necessidade e sua própria satisfação”.<sup>100</sup> Há aí uma dupla função: a de bem dizer a vida concomitante e uma satisfação em si mesma nesse ato de escrita. Desse modo, o escritor de haikai introduz um sentido imediato, mas sem a pretensão de alcançar um sentido geral. Seria uma apresentação do acontecimento sem comentário, que visa recolher em fragmento a nuance de um sobressalto vital, no instante em que alguma coisa *cai*, ou se irradia.

O Haikai – essa forma breve que não é por isso acabada, mas antes uma abertura para o inacabamento – culmina no espaço branco do fim do verso e suporta acabar de repente, na medida em que suporta seu próprio desaparecimento. Portanto, é necessário que a tipografia respeite o espaçamento, o intervalo e a aeração da página, para saborear “um haikai, sozinho, em sua inteireza, sua finitude, sua solidão na página”.<sup>101</sup> O haikai é, para Barthes, uma nota que anda sozinha, um “grão de ouro” indecomponível e ininterpretável.

Nenhum outro ruído  
Salvo a chuva de verão  
Na noite<sup>102</sup>

Seu curso *A preparação do romance*, curiosamente, gira em torno da forma breve: a anotação, o haikai, os incidentes, a fotografia. Barthes chega a dizer de sua impossibilidade de continuar um haikai em um discurso narrativo, ou de fazer a partir dele uma história, como “se suas águas não se misturassem”.<sup>103</sup> Barthes encontra um exemplo por meio de uma anedota pessoal: ele quer contar sobre uma noite com amigos,

<sup>96</sup> BARTHES, 2005, p. 100-101, grifo do autor.

<sup>97</sup> BARTHES, 2005, p. 103.

<sup>98</sup> BARTHES, 2005, p. 63.

<sup>99</sup> Nota do editor: “Circunstância: do latim *circumstantia*, ação de cercar – *circumstare*: ficar em volta.” (BARTHES, 2005, p. 109).

<sup>100</sup> BARTHES, 2005, p. 184

<sup>101</sup> BARTHES, 2005, p. 54.

<sup>102</sup> Citado por Barthes, Haikai escrito por Issa e traduzido por Munier (BARTHES, 2005, p. 150).

<sup>103</sup> BARTHES, 2005, p. 182.

mas, ao se colocar na posição de um narrador usual, seria necessário dizer coisas tediosas para sustentar um discurso linear. Na verdade, dessa noite ele deseja reter duas anotações: “o vestido amarelo da dona da casa (kaftan) e o adormecimento cansado dos olhos, das pálpebras do dono da casa”.<sup>104</sup>

Por sua vez, o avesso seria possível a Barthes: extrair de um romance um fragmento, como uma lasca que salta da história e que não se mistura a ela, “como se aceitássemos depreciar a obra, não respeitar o Todo, abolir partes dessa obra, *arruiná-la* – para fazê-la viver”.<sup>105</sup> Tal movimento teria sido aquele da escrita dos *Fragments de um discurso amoroso*, ao extrair do romance de Goethe as figuras do discurso do amante, em sua forma breve e heteróclita.

No último instante do curso, Barthes reconhece sua “resistência moral” em fazer a passagem desejada do fragmento ao romance, e aqui podemos ler que se trata de uma questão ética, ou mesmo de seu desejo e de sua satisfação particular extraída do ato de escrever. Para Barthes, a forma fragmentária teria a potência de dizer do “Momento de verdade”, e essa verdade não teria nenhuma correspondência ao factual da realidade. Seriam momentos de arrebatamento, momentos eminentes de Amor e Morte: “no momento de verdade, o sujeito (que está lendo) toca a nu o escândalo humano: que a morte e o amor existem ao mesmo tempo”.<sup>106</sup> *Amorte* – grão de escrita que resiste a qualquer interpretação: “O Momento de verdade não é desvelamento, mas ao contrário, surgimento do ininterpretável, do último grau do sentido, *do depois do quê, nada há a dizer*”.<sup>107</sup>

Essa *verdade* nada desvela, nem pretende reconhecer um sentido último, mas aponta, através da escrita, para um grão ininterpretável do dizer, que está fora de qualquer sistema que diga como fundá-lo. Barthes dirá que o Romance convencional, com sua tela colorida, não é capaz de sustentar esse “Momento *Intratável*”, mas seria apenas capaz de pontuá-lo em esparsas passagens: “Definitivamente, então, a resistência ao romance seria uma resistência moral”.<sup>108</sup>

Tão precioso a Barthes, o “Momento de verdade” nos leva ao famoso aforismo lacaniano escrito desde “O seminário sobre ‘A carta roubada’”: a verdade tem estrutura

---

<sup>104</sup> BARTHES, 2005, p. 183.

<sup>105</sup> BARTHES, 2005, p. 223, grifo do autor.

<sup>106</sup> BARTHES, 2005, p. 220.

<sup>107</sup> BARTHES, 2005, p. 220, grifo do autor.

<sup>108</sup> BARTHES, 2005, p. 225.

de ficção.<sup>109</sup> Essa operação foi escrita por Lacan, no momento em que ele próprio analisava uma ficção: o conto de Edgar Allan Poe. Em *O seminário, livro 4*: a relação de objeto, Lacan justifica que sua análise seria legítima, dado que “em toda ficção corretamente estruturada, pode-se constatar essa estrutura que, na própria verdade, pode ser designada como a mesma da ficção”.<sup>110</sup> Haveria um correlato estrutural entre verdade e ficção. Ou ainda, podemos ler esse aforismo – “a verdade tem estrutura de ficção” – como sendo a ficção que estrutura a verdade, como as vigas de concreto estruturam um prédio. Notemos que esse ponto ficcional, que estrutura a verdade, em nada diminui o efeito dessa narrativa no mundo, como o conto de Poe.

Ao analisar a estrutura do mito e seu caráter de ficção, Lacan se interessa menos pelo conteúdo da narrativa do que pelo elemento que marca uma constância, a ponto de tornar um mito atemporal e universal. Esse ponto fixo, não maleável às modificações da narrativa, remete ao tema “da vida e da morte, da existência e da não existência, do nascimento, em especial, da aparição daquilo que ainda não existe”.<sup>111</sup> Por meio do mito, o homem tem o poder de formalizar as significações e, mais ainda, de manejar o significante, isolando ou decompondo os elementos que são as unidades da construção mítica e que em si não significam nada.

Barthes introduz o “momento presente” a essa necessidade de formalizar a verdade. O que lhe interessa é a contingência ou, ainda, aquilo que se realiza “no instante”. São *momentos* eminentes de morte e amor, que tocam a nu o escândalo humano: “quanto mais vivo, mais aquilo vai morrer”.<sup>112</sup> Podemos ler esse “Momento de Verdade” de que fala Barthes ainda à luz desta outra definição lacaniana da verdade, presente em *O seminário, livro 21*: “a verdade não tem nenhuma outra maneira de poder ser definida a não ser por aquela que, em suma, faz com que o corpo vá ao gozo”.<sup>113</sup> E, assim, a verdade, em sua relação com o gozo – ao se afirmar visando ao real – só poderia ser *meio-dita*: “é que todo meio-dizer, meio-dizer da verdade, tem a morte por princípio”.<sup>114</sup> A verdade encontra, então, seu limite: a impossibilidade de deparar com a morte em si, dado que o real da morte não está todo ao alcance da verdade. Seria, então, somente por um “meio-dizer” que se poderia construir um saber sobre a verdade.

---

<sup>109</sup> LACAN, [1956] 1998.

<sup>110</sup> LACAN, 1995, p. 259.

<sup>111</sup> LACAN, 1995, p. 258.

<sup>112</sup> BARTHES, 2005, p. 218.

<sup>113</sup> LACAN, 2016, p. 161.

<sup>114</sup> LACAN, 2016, p. 161.

Para Lacan, é próprio ao gozo não saber nada dele: não há discurso do gozo, portanto, seria “necessário inventar esse saber para que haja saber, é talvez para isso que pode servir o discurso analítico”.<sup>115</sup> Trata-se de um saber inventado, ou mesmo ficcional, sempre “em vias de construção”. E esse saber “em vias de construção” permite uma passagem da *impotência* à *impossibilidade* de se dizer toda a verdade.

Diante disso “que não cessa de não se escrever”,<sup>116</sup> diante dessa impossibilidade, o escritor se satisfaz com um dizer verdadeiro, que é seu modo íntimo de resposta ao real naquele instante, o “cume de seu particular”. Esse valor de verdade aponta para uma nova forma de escrita: “uma espécie de “ruína” que só deixa de pé certos momentos, os quais são a bem dizer os seus cumes, a leitura viva [...] os momentos de verdade são como que os pontos de *mais-valia* da anedota”.<sup>117</sup> O “Momento de Verdade” seria, à luz da “*mais-valia*” marxista, aquilo que não é contabilizado em uma troca, ou, na leitura que faz Lacan, o “*mais-de-gozar*”:<sup>118</sup> essa parte do gozo que resiste à tradução significativa e que só pode ser dita com a condição de não irmos até o fim, de só meio-dizê-la. Trata-se de uma *mais-valia* dada pela escrita – uma espécie de ruína que só deixa de pé certos momentos. São esses os momentos fortes da obra, que só podem ser localizados num ato de leitura, *a leitura viva*, quando um grito mudo toca o corpo do leitor e imprime a certeza de que aquilo que se lê é verdade: “É isso!”.<sup>119</sup>

#### 1.4 A terceira forma

*Para “passar”, são necessários barqueiros.*  
Barthes<sup>120</sup>

Barthes toma a mão de Marcel Proust, como seu auxiliar na *passagem* desejada do fragmento ao Romance, sustentando sempre a mesma pergunta: “como, quando *fazer pegar* uma poeira de Anotações num longo fluxo ininterrupto?”<sup>121</sup> Barthes se identifica com Proust, não com o autor prestigiado, mas com o artesão atormentado que quis

<sup>115</sup> LACAN, 2016, p. 164.

<sup>116</sup> Escrita lacaniana para referir-se ao real, na qualidade de impossível: não cessa de não se escrever. Ao lado estão as demais modalidades: cessa de não se escrever (contingente), não cessa de se escrever (necessário).

<sup>117</sup> BARTHES, 1987, p. 248, grifo do autor.

<sup>118</sup> Ver: “Da *mais-valia* ao *mais-de-gozar*”, In: *O Seminário, livro 16: de um Outro ao outro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008a.

<sup>119</sup> BARTHES, 2005, p. 215.

<sup>120</sup> BARTHES, 2005, p. 207. Em francês: *passseurs*.

<sup>121</sup> BARTHES, 2005, p. 214, grifo do autor.

escrever: Proust também se encontrava dividido entre dois gêneros literários, entre o Ensaio e o Romance. É ao empreender a escrita de *Em busca do tempo perdido*, sua grande obra, que ele se desvencilha dessa hesitação. Para Barthes, a “Busca” não seria nem Romance nem Ensaio, ou seria os dois ao mesmo tempo: uma “terceira forma”.

O interesse é, no entanto, capital: está em abrir as comportas do *Tempo*: abalada a cronologia, fragmentos vão formar uma sequência subtraída à lei ancestral da Narrativa ou do Raciocínio, e essa sequência produzirá, sem forçar, a *terceira forma*, nem Ensaio, nem Romance. A estrutura dessa obra será, com propriedade, *rapsódica*, isto é, *cosida*: é aliás uma metáfora proustiana: a obra faz-se como um vestido; o texto rapsódico implica uma arte original, como a da costureira: as peças, os pedaços são submetidos a cruzamentos, arranjos, ajustamentos.<sup>122</sup>

Barthes toma Proust como *passer* para dar um passo além do dualismo Romance/Ensaio, já que Proust teria logrado fazer uma tessitura com os fragmentos, sem ceder à forma acostumada da cronologia. Ao abrir as comportas do tempo, os fragmentos formariam “uma sequência subtraída à lei ancestral da Narrativa”, como um enodamento não linear, assim como a arte da costureira, que submete os pedaços de tecido a seus cruzamentos particulares. Trata-se de desorganizar a história, desorganizar o Tempo, num esforço de subtrair as reminiscências da rigidez biográfica.

Para não matar os instantes de mais-valia da escrita, subverte-se o “eu autobiográfico”, ou ainda, o “eu civil”, aquele do enunciado, que se confessa e que se lembra da história de sua vida. Por outro lado, o “eu da escrita” é um “outro eu”, frequentemente desconhecido de si próprio. Não se trata, ainda, de narrar uma vida ou os anos sucessivos ao nascimento, mas de escrever uma “vida desorientada”. O escritor se volta para sua própria vida “não como um currículo vitae, mas como a uma constelação de circunstâncias e de figuras”.<sup>123</sup>

A vida toma a forma escrita de uma constelação de incidentes. Mas esse abalo do tempo cronológico não se dá de forma puramente aleatória, é o que conduz Barthes à noção de ritmo: “Trata-se de um ritmo, e bastante complexo: ‘sistemas de instantes’ que se sucedem, mas também que se respondem”.<sup>124</sup> Portanto, o voto de Barthes pela sobrevivência da forma fragmentária se dá por uma oposição às formas caricaturais que se restringem ao desenvolvimento de um saber linear e contínuo. O fragmento – como

<sup>122</sup> BARTHES, 1987, p. 244, grifo do autor.

<sup>123</sup> BARTHES, 1987, p. 245.

<sup>124</sup> BARTHES, 1987, p. 244.

ritmo – não faria uma simples oposição à ideia de totalidade, mas seria oposto ao contínuo, assim como se contrapõe à forma ininterrupta da “dissertação”.

Nesse sentido, o fragmentário se faz como uma exigência para dar forma ao contínuo, como a prega de uma roupa. Por isso, a noção de ritmo se torna importante: “O ritmo não é uma divisão metronômica do tempo [...] o ritmo é isso que, por uma leve impulsão, dá forma ao contínuo, isso pode ser a prega de uma roupa. Esteticamente, o fragmento está sob a dependência da ideia de ritmo”.<sup>125</sup> O drapeado é comparado à *impulsão rítmica* que subverte o tempo regular de um andamento musical, como a prega subverte a continuidade do tecido. Avançando um pouco mais, a dependência do fragmento em relação à ideia de ritmo nos leva à ambiguidade da palavra “nota”: no sentido da anotação, de tomar nota (forma breve, que como vimos, é um método barthesiano de escrita: a *Notatio*) e, ao mesmo tempo, nos remete à nota musical.

Alain Didier-Weill nomeia “Nota Azul”<sup>126</sup> a nota musical que desenvolve no ouvinte o estado de gozo. Convidado por Lacan para intervir em seu seminário *L’insu que sait de l’une béveu s’aile à mourre*,<sup>127</sup> Didier-Weill introduz uma torção que nos interessa aqui para pensar a dependência do fragmento em relação ao ritmo, na medida em que ambos são tomados como uma leve impulsão que dá forma ao contínuo. Para Didier-Weill, em certos momentos de perturbação pela música, o “tempo para”. Nesse sentido a experiência musical imprimiria uma suspensão temporal, levando o sujeito a experimentar um outro tempo, não mais mediado por um compasso metronômico.<sup>128</sup>

A “Nota Azul” é uma experiência de ruptura temporal, um ponto de explosão do sentido, uma nota dissonante, ao mesmo tempo, pressentida pelas notas vizinhas. Desse modo, o encadeamento musical nos conduzirá rumo a esse ponto fixo, que, quando precipitado, conjuga um estado de bem-estar e nostalgia. Mas, no momento em que sua percepção se torna sensível, essa nota especial declina imediatamente: “da mesma maneira que um significante pode, se o maltratarmos, se dele abusamos, perder seu poder de evocação”.<sup>129</sup> Destituída de sua cor, a nota poderá ser cantada, ou mesmo, manipulada,

<sup>125</sup> “Le rythme n'est pas du tout une division métronomique du temps [...] c'est ce qui, par une légère impulsion, donne forme au continu, ce peut être le pli d'un vêtement. Esthétiquement, le fragment est sous la dépendance de l'idée de rythme” (BARTHES, 1978, p. 220-221, tradução nossa).

<sup>126</sup> A *Blue* note remete ao blues, mas essa associação (entre a nota e uma cor) ocorre a Didier-Weill após a leitura de uma carta escrita por Chopin, na qual o músico diz do efeito de surpresa causado por uma nota especial, a “Nota Azul”. Ver entrevista concedida por Alain Didier-Weill à Betty Milan. Disponível em: <http://www.bettymilan.com.br/alain-didier-weill-a-psicanalise-e-a-musica/>.

<sup>127</sup> LACAN, 1976-77.

<sup>128</sup> DIDIER-WEILL, 2014.

<sup>129</sup> DIDIER-WEILL, 2014, p. 42.

mas será inapreensível enquanto mantém sua cor azul: “é unicamente pela mediação de sua presença real que teremos um possível acesso a ela [...] pois essa fugitiva não se guarda [...] ela só se dá a nós tão logo, imediatamente, nos escapa”.<sup>130</sup> Essa nota fugitiva acaba por fazer do ouvinte sua presa, justamente pela impossibilidade de reter seu efeito fugaz, pois não será possível inscrever seu efeito de surpresa, mesmo sendo tão esperada.

Essa experiência musical opera uma torção importante entre “Sujeito Cantante” e “Ouvinte”, ou melhor, haveria aí uma instantaneidade entre Um e Outro: “O impacto desse ponto de báscula sobre o Ouvinte está em realizar a inverossímil conjunção entre o que ele pode ouvir e o que pode dizer: ponto de conjunção de onde a Palavra do mundo que lhe fala se torna ao mesmo tempo sua palavra de Sujeito”.<sup>131</sup> A música nos canta para culminar em uma erótica significante, devolvendo o uso da palavra ao sujeito falante: “Poderíamos ainda dizer que a *significância* explode em nós, com seu cortejo de gozo, mesmo quando não podemos mais dizer de onde vem o significante que nos atravessa: sentido centrífugo, sentido centrípeto?”.<sup>132</sup> Quando isso acontece, os significantes ouvidos são instantaneamente falados pelo sujeito, já que a “significância”, como quer Barthes,<sup>133</sup> é o sentido produzido sensualmente, como lugar de gozo, é, ainda, o movimento simultaneamente erótico e crítico da prática textual que desloca o discurso cotidiano e provoca a suspensão dos sentidos usualmente herdados do outro.

A emergência desse ponto azul – que pode ser uma nota, ou um fragmento de texto – é, justamente, a explosão da significância. Trata-se do efeito *incandescente* da linguagem que produz uma quebra temporal, numa pura instantaneidade entre Sujeito e Outro:

Por rota do tempo, entendo a dimensão da música que, tomando-nos pela mão, nos faz passar de uma nota para outra e saltar o intervalo, com a segurança soberana que nos diz que não cairemos entre as duas, que não seremos “abandonados”. De salto em salto, somos pegos, sustentados, deixamo-nos levar ou mesmo transportar.<sup>134</sup>

Para não cair do texto, o ouvinte/leitor se deixa transportar por saltos entre uma nota e outra, acreditando que não cairá no abismo. E, nesse movimento, uma tessitura acaba por ser feita. O que está em jogo, tanto para Didier-Weill quanto para Barthes, é o

---

<sup>130</sup> DIDIER-WEILL, 2014, p. 42-43.

<sup>131</sup> DIDIER-WEILL, 2014, p. 52.

<sup>132</sup> DIDIER-WEILL, 2014, p. 52, grifo nosso.

<sup>133</sup> BARTHES, 1983.

<sup>134</sup> DIDIER-WEILL, 2014, p. 53.

tempo presente que – para além da estrutura do tempo cotidiano – “faz saltar o tempo em nós”. Ser habitado por essa temporalidade – seja por meio da música ou do texto – permite tomar os significantes do Outro para torná-los próprios, naquele instante. Ou melhor, como quer Didier-Weill, trata-se do instante em que as notas do Outro começam a ressoar “como se pudessem ter sido minhas”. Aqui, o tempo verbal indica o que é perdido pelo caminho, ao advirmos como sujeitos: “perda desse mais real de nós mesmos, de que tomamos o que seria sua medida sem nenhuma amargura; ao contrário, com alegria”.<sup>135</sup>

O texto fragmentário, pensado como uma experiência musical, nos leva a uma “terceira forma”: nem Ensaio, nem Romance, ou os dois ao mesmo tempo. É assim que Barthes lê o texto proustiano, feito de um tecido de instantes, em que os pedaços são submetidos a cruzamentos, arranjos, ajustamentos. Essa exigência da escrita fragmentária não se restringe a um gênero literário nem pertence a uma generalidade. Trata-se, antes, da subversão da linearidade do tempo, causada por aquele ponto azul que, em seu cortejo de gozo, abala a continuidade do próprio texto e implode os sentidos usuais.

Nesse ponto, a verdade rompeu seu encadeamento, e agora o corpo do leitor e o corpo do escritor se encontram indistintos, como se as palavras do escritor “pudessem ter sido” as do leitor. “Pudessem ter sido”, já que esse encontro será sempre atravessado pela dissimetria que há entre a escrita e a leitura. A leitura aí se faz como um gesto de reescrita, já que essa fragmentariedade, ao exigir o salto, abre o texto (ao mesmo tempo que o mantém incólume) para as mais diversas leituras, como diversos os cruzamentos. Aliás, é graças a esse intervalo que o texto se apresenta como uma matéria inesgotável, exigindo que o leitor coloque, sempre, algo de si.

---

<sup>135</sup> DIDIER-WEILL, 2014, p. 54.

## 2 ELA ESCREVE: A EXIGÊNCIA FRAGMENTÁRIA EM MARGUERITE DURAS

### 2.1 A escrita da solidão

*E escrevo, vocês veem, assim mesmo, escrevo. É porque escrevo que não sei se isso pode ser escrito. Sei que isso não é uma narrativa. É um fato brutal isolado.*  
Duras<sup>136</sup>

Partimos dos *Fragmentos de um discurso amoroso*, livro de Roland Barthes, precisamente, da figura inaugural do discurso amoroso: o Arrebatamento, essa palavra quase duriasiana. Agora, seguiremos o fio da escrita em Marguerite Duras, com a hipótese de que aí o fragmento opera de outro modo. Começamos por *Escrever*, texto que foi inicialmente um depoimento filmado, concedido por Duras em sua casa em Neauphle-le-Château: “Falei sobre a escrita. Tinha vontade de tentar falar sobre isto: escrever”.<sup>137</sup> Foi nessa casa que Duras diz ter escrito *O arrebatamento de Lol V. Stein*, “aqui e em Trouville, à beira-mar”.<sup>138</sup> E foi em Trouville que ela diz ter caído na loucura de se tornar Lola Valérie Stein.

Ausente do filme *Écrire*,<sup>139</sup> de Benoît Jacquot, encontramos, no texto *Escrever* um testemunho de Duras sobre um dizer de Lacan, no qual ele se refere ao livro *O arrebatamento de Lol. Stein*, ela diz: “E mesmo aquilo que Lacan disse a respeito do livro, eu nunca cheguei a entender direito. Lacan me deixava atordoada”.<sup>140</sup> Lacan, arrebatado por Duras, escreve “Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein”.<sup>141</sup> Nessa homenagem, ele reconhece que, apesar de Duras lhe dizer que não sabe de onde lhe veio Lol, ela revela saber, sem ele, o que ele ensina. Em outras palavras, ela o precederia sem saber. Agora, anos depois, é Duras quem escreve, atordoada por uma frase de Lacan, ela se lembra: “E aquela sua frase: ‘Ela não deve saber que escreve, nem aquilo que escreve. Porque ela se perderia. E isso seria uma catástrofe.’”<sup>142</sup>

Esse dizer de Lacan foi lido por Duras como “uma espécie de identidade de princípio, um ‘direito de dizer’ totalmente ignorado pelas mulheres”.<sup>143</sup> Um direito de

<sup>136</sup> DURAS, 1994, p. 5.

<sup>137</sup> DURAS, 1994, nota de M.D. Paris (jun. 1993).

<sup>138</sup> DURAS, 1994, p. 17.

<sup>139</sup> ÉCRIRE, 1993.

<sup>140</sup> DURAS, 1994, p. 19.

<sup>141</sup> LACAN, 2003.

<sup>142</sup> DURAS, 1994, p. 19.

<sup>143</sup> DURAS, 1994, p. 19.

dizer para além dos limites daquilo que se sabe, já que ninguém poderia conhecer Lol V. Stein: nem os leitores, nem a própria Duras. “Se ela soubesse, ela se perderia, e isso seria uma catástrofe” – teria sido essa a frase de Lacan. Entretanto, para Duras, a escrita começa no instante em que se está perdido, sem se poder mais escrever: “A partir do momento em que se está perdido e que não se tem mais o que escrever, mais o que perder, aí é que se escreve. Ao passo que o livro está ali, e grita”.<sup>144</sup> Esse estado de perda acontece naqueles momentos em que se está só, em uma casa, para escrever. Como bem traduz Gilda Rodrigues, o “espaço vazio da casa, com sua fundação, paredes, janelas e portas, se oferece como um espaço topológico para se situar e reconhecer o próprio eu no buraco cavado pelo tecido do inconsciente, furado por estrutura”.<sup>145</sup>

E assim a solidão era, para Duras, um tipo de escrita, era achar-se à beira de um buraco, sem saber os caminhos pelos quais o livro se conduziria e, a partir desse lugar, escutar o grito do livro, reconhecê-lo do mesmo modo “que se sabe que estamos vivos, que ainda não morremos”.<sup>146</sup> Ela diz ser arriscado estar nesse lugar e nessa solidão por muito tempo, mas também diz que esse seria um risco necessário de se correr para escrever: “acredito nisso: acredito que uma pessoa entregue a si mesma já se acha acometida de loucura, porque não há nada que barre seu caminho quando ocorre um delírio pessoal”.<sup>147</sup> Duras acreditava nisto: em seu delírio pessoal, nesse perder-se em sua solidão, ou seja, na escrita.

Em *Boas falas*, Duras retoma alguns artigos escritos pela crítica sobre seu livro *O arrebatamento de Lol V. Stein* e sugere que “quem tirou Lol V. Stein de seu túmulo”<sup>148</sup> teria sido Lacan. É, então, em *Escrever* que Duras transcreve o dizer de Lacan e o traduz, descobrindo ali um “direito de dizer” totalmente ignorado pelas mulheres. É importante notar que é ela quem rememora essa frase de Lacan, ao se dizer ainda atordoada pelo que nunca chegou a entender do que ele escreveu sobre seu livro. E, ao continuar seu relato sobre *escrever*, ela diz: “Sim. É isso, essa morte da mosca tornou-se um deslocamento da literatura. Escreve-se sem saber. Escreve-se sobre olhar uma mosca morrer. Existe o direito de fazê-lo”.<sup>149</sup> Duras nos conta sobre esse acontecimento da morte da mosca:

---

<sup>144</sup> DURAS, 1994, p. 21.

<sup>145</sup> RODRIGUES, 2018, p. 36.

<sup>146</sup> DURAS, 1994, p. 32.

<sup>147</sup> DURAS, 1994, p. 35.

<sup>148</sup> DURAS, 1974, p. 118.

<sup>149</sup> DURAS, 1994, p. 40.

Vou adorar contar a história que contei pela primeira vez a Michelle Porte, que tinha feito um filme sobre mim. Àquela altura da história, eu me achava naquilo que se chama a ‘despensa’ na ‘casa pequena’, que se comunica a casa grande. Estava sozinha. Esperava por Michelle Porte naquela despensa. Muitas vezes fico assim em lugares calmos e vazios. Por longo tempo. E foi no interior desse silêncio, naquele dia, que de repente vi e ouvi, rente à parede, bem perto de mim, os últimos minutos da vida de uma mosca comum. Sentei no chão para não assustá-la. Não me mexi mais. Estava sozinha com ela na casa inteira.<sup>150</sup>

Duras ficou ali para ver como a morte invadia a mosca progressivamente, ela queria ver de que noite vinha aquela morte, talvez dela mesma, de Duras. E, assim, ela ficou ali, nesse tempo de suspensão, até dizer a si mesma: “Você está a ponto de ficar doida”.<sup>151</sup> Michelle Porte riu bastante enquanto Duras lhe contava a história da mosca, mas, para Duras, esse acontecimento não se prestava a muitos risos, pois “a morte de uma mosca é a morte”.<sup>152</sup> Esse evento a conduzia a escrever a morte, mas, ao mesmo tempo, sua escrita não reflete nenhuma espécie de morbidez, ao contrário, a palavra parece incidir fazendo um corte pelo que há de mais vivo nesse corpo.

Duras reconhece em Blanchot essa morte. E é o próprio Blanchot quem reconhece um outro direito – o direito à morte da própria literatura –, pois, de acordo com o autor, a obra apenas se realiza em seu desaparecimento:

O escritor que pretende se interessar apenas pela maneira como a obra é feita vê seu interesse afundar no mundo, perder-se na história inteira; pois a obra se faz também *fora dele*, e todo o rigor que depositou na consciência de suas operações mediadas, de sua retórica refletida, é logo absorvido no jogo de uma contingência viva que ele não é capaz de dominar ou mesmo perceber. [...] A obra desaparece, mas o fato de desaparecer se mantém, aparece como essencial, como movimento que permite à obra realizar-se entrando no curso da história, realizar-se desaparecendo.<sup>153</sup>

Esse instante em que toda reflexão é absorvida pela “contingência viva” é o instante em que a obra se realiza desaparecendo. Ou seja, é justamente a impossibilidade de determinar o significado disso que se apresenta que permite a realização da obra. Nesse sentido, o direito à morte é também o direito de dizer desse lugar outro, desse lugar fora de si. O sentido permanece suspenso e é curiosamente aí, a partir disso que faz furo no

---

<sup>150</sup> DURAS, 1994, p. 35.

<sup>151</sup> DURAS, 1994, p. 36.

<sup>152</sup> DURAS, 1994, p. 37, grifo nosso.

<sup>153</sup> BLANCHOT, 2011, p. 318.

dizer, que começa a escrita, ou ainda, como precisa Paulo de Andrade, “é para registrar o deserto deixado pelo vivido que a escrita se abisma nos estados de ausência”.<sup>154</sup>

Duras escreve esse instante em que a mosca se debatia contra a morte, esse instante em que a vida insistia em morrer, e escreve como isso durou. Se a morte é o que nos impede de morrer – é esse o paradoxo da morte –, o deslocamento da literatura é sustentar esse morrer em marcha e é, ainda, sustentar a vida que restou da morte no interior da palavra, nos dizeres de Blanchot: “a palavra é a vida dessa morte; é ‘a vida que carrega a morte e se mantém nela’”.<sup>155</sup> Assim, escrever é, ao mesmo tempo, preservar o silêncio na palavra, operar com essa suspensão, não matar a palavra nem se deixar morrer por ela. Trata-se da ambiguidade entre a palavra do entendimento (aquela que serve à comunicação) e a palavra viva, que se faz como “um bloco concreto, um maciço de existência”.<sup>156</sup>

A escrita se deixa afetar por essa materialidade insensata da palavra, que desapareceu para servir à comunicação. Desse modo, para além da morte – que garante a essência da linguagem –, para além do sentido comum das palavras, a coisa encontrou, pela via da escrita, um refúgio na palavra que a nomeia. Para Blanchot, a palavra não é um obstáculo, mas sua única chance. Trata-se da obra que, “desaparecendo, aparece”, e esse é o ambivalente movimento da literatura: movimento de escutar, na proliferação dos nomes, esse refúgio do silêncio.

Nesse sentido, a literatura se faz como essa língua outra que resta depois que tudo desapareceu, nas palavras de Blanchot: “ela é a teimosia que resta quando tudo desaparece e o estupor do que aparece quando não há nada”.<sup>157</sup> Desse fragmento destacamos duas palavras sobre a literatura: teimosia e estupor. E, agora, buscamos aproximá-las à uma terceira: pulsão.

Freud, em “Além do princípio do prazer”,<sup>158</sup> caracteriza a pulsão de vida como aquilo que surge perturbando a paz, ao passo que a pulsão de morte faria seu trabalho sem chamar a atenção. Sua hipótese inicial é de que a compulsão à repetição na busca por uma satisfação anterior serviria ao princípio do prazer e, em última instância, seria a aspiração de tudo o que é vivo: alcançar um nível de excitação o mais baixo possível, um retorno ao estado inanimado.

---

<sup>154</sup> ANDRADE, 2005, p. 233.

<sup>155</sup> BLANCHOT, 2011, p. 335.

<sup>156</sup> BLANCHOT, 2011, p. 336.

<sup>157</sup> BLANCHOT, 2011, p. 336.

<sup>158</sup> FREUD, [1920] 2010.

Entretanto, há um impasse, no texto freudiano, acerca da função da reprodução e sua relação com as pulsões: não se sabe se o que se reproduz é a vida ou a morte. Freud se pergunta se a reprodução estaria servindo à vida ou se seria apenas uma volta a mais para atingir sua meta final, ou seja, a morte. A partir desse impasse, a separação entre pulsão de vida e de morte aparece de forma cada vez mais tênue em seu texto, e a tentativa de localizar aquilo que no funcionamento psíquico excede as leis do princípio do prazer parece ultrapassar as próprias palavras escritas por Freud.

Desse modo, o desejo de retorno ao estado inanimado não resolve a questão freudiana, e o texto nos leva para além do binarismo vida *versus* morte. A pulsão de morte não se reduziria simplesmente a seu oposto: não se trata da *não vida* ou do retorno ao estado inanimado, mas essa dualidade aponta para a existência de uma tensão ininterrupta, que não parará e que se apresenta sem uma utilidade.

Freud reconhece que seu texto claudica, ao dizer dessa pulsão que contraria o princípio do prazer e que sempre retorna, ultrapassando a paz da excitação mínima. Trata-se da vida que insiste em morrer, mas trata-se também da vida que insiste e esse tensionamento acaba por direcionar o texto freudiano para um *mais além* do estado inanimado, para o além do princípio do prazer.

Em sua busca, por tocar esse ponto que se escreve sempre *mais além*, Freud localiza uma impossibilidade de formular respostas. Talvez porque, no que concerne à dinâmica das pulsões, sempre haverá algo que “não cessa de não se escrever”. Ao tocar esse ponto de impasse – que aponta em direção ao impossível – Freud escreve que “temos de ser pacientes e aguardar novos meios e oportunidades de investigação” (Freud, 2010/1920, p. 238). Desse modo, Freud termina seu texto apostando no livro, apostando no movimento claudicante da escritura:

De resto, talvez um poeta (Ruckert, nos *Macamas* de Hariri) nos console pelo vagaroso progresso de nosso conhecimento científico: “O que não podemos alcançar voando, devemos alcançar claudicando. [...] Segundo as Escrituras, não é pecado claudicar”.<sup>159</sup>

Será, então, a partir do retorno de Lacan a Freud, que essa investigação ganhará novo fôlego, porém mantendo a lógica “de condenar o real a tropeçar eternamente no impossível. Não temos outro meio de apreendê-lo senão avançando de tropeço em tropeço”.<sup>160</sup> Com Lacan, pode-se dizer que o ponto *mais além* é a morte, não como retorno

---

<sup>159</sup> FREUD, [1920] 2010, p. 239.

<sup>160</sup> LACAN, 2005, p. 90.

ao inanimado, mas a morte como “ponto terminal” do “gozo da vida”. O morrer é, portanto, a chave para ir além de qualquer imobilidade:

Na verdade, porém, aquilo em que não pensamos é que assim confundimos a morte com o que acontece com a não-vida, que está longe, ora essa, de não se mexer. O silêncio eterno dos espaços infinitos, aquele que siderava Pascal, agora esses espaços falam, cantam, revolvem-se de todas as maneiras diante dos nossos olhos. O chamado mundo inanimado não é a morte. A morte é um ponto, um ponto terminal, de quê? Do gozo da vida.<sup>161</sup>

E, nesse ponto, retorno a Duras:

À nossa volta, tudo escreve, é isso que se deve perceber, tudo escreve, a mosca, ela também escreve, sobre as paredes, ela escreveu bastante na luz da grande sala, refratada pelo tanque. A escrita de uma mosca é capaz de sustentar uma página inteira. Então já é uma escrita. Um dia, talvez, no correr dos séculos futuros, alguém lerá essa escrita, ela também será decifrada e traduzida. E a imensidão de um poema legível se desdobrará pelo céu.<sup>162</sup>

Do fundo do silêncio da casa, Duras escuta o esforço dos últimos movimentos da vida de uma mosca, ouvindo o ruído das asas até cessar. Essa morte banal escreve sobre a parede. E, como nos diz Lacan, no corpo que ainda se mexe os “espaços falam, cantam e revolvem-se de todas as maneiras”. Duras, arrebatada pelos últimos minutos da vida, arrebatada pela demora, pela insistência da vida em morrer, a ponto de ficar louca, percebe, então, que tudo à nossa volta escreve: uma mosca sozinha também escreve.

Duras dá sua palavra àquela que escreve. E, na ausência da palavra, na loucura de sua solidão, Duras chega à radicalidade de dizer que, aquele instante em que a mosca rodopiava na parede, era a condição mesma da escrita. Trata-se desse tempo anterior em que não se sabe o que se vai escrever, mesmo que em total lucidez, já que, sobre a escrita, só se pode saber depois. Assim, ela ainda escreve:

Sobre a história da mosca eu gostaria de dizer ainda uma coisa. Ainda a vejo, ela, aquela mosca na parede branca, morrendo. Primeiro na luz solar, depois na luz refratada e sombria do chão de ladrilhos. É também possível não escrever, esquecer uma mosca.<sup>163</sup>

---

<sup>161</sup> LACAN, 2009, p. 21.

<sup>162</sup> DURAS, 1994, p. 41.

<sup>163</sup> DURAS, 1994, p. 41.

A “solidão da escrita”<sup>164</sup> está sempre acompanhada de loucura: “há uma loucura de escrever que existe em si mesma, uma furiosa loucura de escrever, mas não é por isso que se cai na loucura. Ao contrário”.<sup>165</sup> Seguindo suas palavras, podemos ler que é a loucura de escrever que não deixa Duras cair na loucura. Antes, algo aí se inventa, a partir desse ponto de solidão. Por se estar à beira do abismo, algo finalmente vem à página, uma palavra transborda do buraco. Essa vertigem causa a tessitura de uma escrita e ali, na ausência de qualquer lei – e para além de qualquer obediência ou transgressão – descobre-se um direito de dizer.

Assim, a morte da mosca torna-se um deslocamento da literatura: Duras reconhece o direito de escrever sobre ver e escutar uma mosca morrer, o direito de dizer sobre aquilo que não se sabe, ou seja, de *criar* a partir desse ponto de ausência. Se, por um lado, o fazer de Duras com a escrita faz barragem contra o abismo, ao mesmo tempo, ela aí se perde, ao deixar-se invadir pelo “grito do livro”, pelo “grito das feras noturnas”,<sup>166</sup> fonte de satisfação.

Lacan dirá que “é simplesmente em nós de Um que se baseia o que resta de qualquer linguagem quando ela se escreve. [...] Do Um, na medida em que ele ali está, apenas para representar a solidão”.<sup>167</sup> Parece ser exatamente isso o que faz Duras, ao desfigurar a sintaxe e inventar “uma escrita de palavras sozinhas”, escrita que não é mais uma narrativa. Trata-se, como ela ainda escreve, de um fato brutal isolado: “Fica claro... me parece que se pode ler isso através de meus livros... que são livros da solidão.”<sup>168</sup>

## 2.2 Amor

### 2.2.1 Exige-se a descontinuidade

*Ela pergunta: Experimentar o quê?  
Você diz: Amar.  
Ela pergunta: Por que ainda?  
Duras<sup>169</sup>*

Sete anos depois da primeira edição, Marguerite Duras reescreve *O arrebatamento de Lol. V. Stein* (1964). Essa reescrita se chamará *Amor (L'amour)*,

---

<sup>164</sup> DURAS, 1994, p. 15.

<sup>165</sup> DURAS, 1994, p. 47.

<sup>166</sup> DURAS, 1994, p. 23.

<sup>167</sup> LACAN, 2008b, p. 137.

<sup>168</sup> DURAS, 1974, p. 84.

<sup>169</sup> DURAS, 1984, p. 9.

1971).<sup>170</sup> Entretanto, não se trata de uma simples retomada da história anterior. Nessa passagem do Arrebatamento ao Amor, um outro tempo se desenha, no qual não há mais localização na linearidade da história. Tampouco o espaço faz enlaçamento com o mundo, ou com a sociedade. Assim, a escrita se fragmenta ainda mais: *Amor* é um texto de palavras sozinhas, e esse esfacelamento da narrativa – que marca outro tempo, outro espaço – já se mostra pela maneira distinta como esses textos começam:

Lol encontrou Michael Richardson aos dezenove anos, durante as férias escolares, certa manhã no tênis. Ele tinha vinte e cinco anos. Era filho único de fazendeiros nos arredores de T. Beach. Não fazia nada. Os pais consentiram no casamento. Lol deveria ficar noiva em seis meses, o casamento seria no outono. Lol tinha acabado de deixar definitivamente o colégio, estava de férias em T. Beach, quando se realizou o grande baile da estação no Cassino Municipal.<sup>171</sup>

Um homem.  
Ele está de pé, ele olha: a praia, o mar. O mar está baixo, calmo, a estação é indefinida, o tempo, lento.  
O homem se acha num caminho de tábuas posto sobre a areia.  
Está vertido com roupas escuras. Seu rosto é distinto.  
Seus olhos são claros.  
Ele não se move. Ele olha.  
O mar, a praia, há poças, superfícies isoladas de água calma.<sup>172</sup>

Em *Amor*, as frases são sempre abertas, interrompidas, pausadas. E a resplandecência da história não se sustenta em face de um enredo demasiadamente pobre. Um homem recém-chegado a S. Talah se junta a outras duas figuras que já ocupavam a paisagem litorânea: um louco e uma mulher. Agora, eles são três e estão cercados por uma “espessura inumerável”, a do espaço infinito entre as palavras e entre os corpos:

Cala-se. Ele não questiona. A frase permanece aberta, não conhece fim. Irá se fechar mais tarde, ela sente, não precipita nada, espera.  
Na outra extremidade da praia, ao longo do dique, a caminhada recomeçou. O passo é regular. Ele vai, vem. Visível durante todo percurso. Ela mostra, diz lentamente.  
– Ele me disse vários nomes esta manhã enquanto te procurava – ela para – escolhi o de S. Talah.  
Ela não se move, atenta ao desenrolar de sua própria palavra.<sup>173</sup>

<sup>170</sup> Todas as citações de *L'amour* são extraídas da belíssima tradução de Paulo de Andrade. *Amor* foi sua escolha tradutória para o título, dentre outras justificativas ele escreve: “no único momento em que a palavra *amour* aparece no livro [...] ela surge assim, solitária, como que desgarrada da língua, sem nenhum artigo ou qualquer outro determinante” (ANDRADE, 2005, p. 22). Essa tradução foi objeto de sua tese de doutorado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, sob orientação de Lucia Castello Branco, em maio de 2005. Optamos por referenciar sua tese ora com “ANDRADE, 2005” quando se trata de seu texto para além da tradução, ora com “DURAS, 2005” quando se trata da tradução do livro de Duras.

<sup>171</sup> DURAS, [1964] 1986, p. 7-8.

<sup>172</sup> DURAS, 2005, p. 28.

<sup>173</sup> DURAS, 2005, p. 83.

Nesse desenrolar, os enunciados são marcados por uma disritmia, como são os passos daquelas três pessoas anônimas na praia. Esse texto poderia ser o roteiro de um filme.<sup>174</sup> O prisioneiro caminha com seu passo regular, sempre o mesmo. Ela se põe a segui-lo, mas sempre com atraso. O terceiro também caminha – para, torna a partir, para de novo, são passos incertos, irregulares: “assim, a cada dia, devem cobrir a distância, o espaço das areias de S. Talah”.<sup>175</sup> Os passos não coincidem nunca, eles batem o tempo de suas palavras. São como pregas, fragmentos, que demarcam a imensidade das areias de S. Talah. Aqui, o espaço se traduz no tempo e, nesse ritmo, a escrita de Duras também caminha rumo a seu próprio espaçamento:

Devido ao homem que caminha, constantemente, com uma lentidão igual, o triângulo se deforma, se reforma, sem se quebrar jamais.  
Esse homem tem o passo regular de um prisioneiro.  
O dia cai.  
O mar, o céu, ocupam o espaço. Ao longe, o mar já está oxidado pela luz obscura, assim como o céu.  
Três, eles são três na luz obscura, a rede de lentidão.<sup>176</sup>

*Amor* não conta a história de um casal, “eles são três na luz obscura”. São três as pessoas que caminham pelo litoral: um viajante, um louco, uma mulher. No vaivém dos corpos, esse “triângulo se deforma, se reforma, sem se quebrar”. Trata-se de uma circulação. Seus passos tecem uma rede, cujo espaço envolve o mar, o céu, os corpos. Todo movimento é permeado por um murmúrio, pelo barulho da maré alta, do vento, das intempéries de uma paisagem aberta. Há ainda uma *roedura* incessante em S. Talah, e essa roedura aumenta, torna-se um canto longínquo. *As populações de S. Talah cantam*, junto a um pranto colérico de criança e aos gritos de fome das gaivotas do mar. E, por um espaçamento, o silêncio começa:

O silêncio começa por um espaçamento das partidas de barco. Ele diz:  
– O silêncio começa por um espaçamento dos tempos.<sup>177</sup>

A paisagem é o litoral de S. Talah, uma cidade aparentemente abandonada. Aliás, S. Talah é o único nome próprio que aparece ao longo do livro, nome que se repete inúmeras vezes, de uma cidade sem limites bem demarcados. Nessa ausência de limites, a própria persistência do mundo parece ser abandonada: “Estão, num ponto morto do

---

<sup>174</sup> Três anos depois, Duras irá dirigir *La Femme du Gange* (1974), com um roteiro próximo ao de *L'amour*.

<sup>175</sup> DURAS, 2005, p. 53.

<sup>176</sup> DURAS, 2005, p. 30.

<sup>177</sup> DURAS, 2005, p. 71.

espaço, num ponto morto do tempo”<sup>178</sup> Interessante notar que, por mais descontínuo que seja o texto, ele sempre aponta em direção à totalidade, em que dentro e fora se encontram indiferenciados. E, assim, S. Talah<sup>179</sup> – nome absoluto – acaba por nomear tudo: o espaço, o tempo e também aqueles que caminham:

O homem que caminha mostra em torno dele *a totalidade, o mar, a praia, a cidade azulada, a branca capital*, ele diz:

– *Aqui é S. Talah, até o rio.*

Seu movimento para. Depois seu movimento retoma, ele mostra de novo, mas com precisão, parece, *a totalidade, o mar, a praia, a cidade azulada, a branca*, depois outras também, ainda outras: a mesma, ele acrescenta:

– Depois do rio é ainda S. Talah.<sup>180</sup>

– Meu Nome é S. Talah.

– É – ela explica, mostra:

– *Tudo, aqui, tudo é S. Talah.*<sup>181</sup>

Paulo de Andrade, ao traduzir *Amor*, indaga: “De qual doença padece sua escrita, roubando-lhe a voz, o desenho das letras, e manchando com um branco espesso o espaço entre as frases? [...] não é essa pobreza extenuada e inesgotável a que, nessa obra, se chama *amor*?”<sup>182</sup> De tão rarefeito, esse texto de Duras parece sofrer de uma doença: pobreza extenuada que se chama amor. Amor que fragmenta a escrita, amor que sobrevém – a uma palavra, ou ainda, a uma voz, nunca a um querer – tal qual uma fenda, um buraco aberto na lógica do universo:

Você pergunta como o sentimento de amar poderia sobrevir. Ela lhe responde: Talvez de uma falha súbita na lógica do universo. Ela diz: Por exemplo de um erro. Ela diz: Jamais de um querer. [...] Ela diz: Olhe. Ela abre as pernas e na concavidade das pernas afastadas você vê afinal a noite negra. Você diz: Era ali, a noite negra, é ali.<sup>183</sup>

Entre dois amantes, ela mostra: há a matéria negra, falha súbita na lógica do universo à qual sobrevém o amor. A pergunta sobre o sentimento de amar conduz ao erro, à falha, e acaba por exigir “uma escrita da não-narrativa”: “uma escrita breve, sem gramática, uma escrita de palavras sozinhas. Palavras sem apoio de uma gramática.

<sup>178</sup> DURAS, 1974, p. 171.

<sup>179</sup> No original “S. Thala”. Nota do tradutor: “Nosso primeiro intuito foi meramente sonoro: queríamos sugerir ao leitor brasileiro um acento à francesa, que recaísse na última sílaba (S. Talá, ao invés de S. Tála). A solução, contudo, mostrou-se um achado: não apenas indicava um terceiro estado do texto, como também condensava a ‘fórmula’ durasiana do espaço inscrita em *L’amour*” (ANDRADE, 2005, p. 259).

<sup>180</sup> DURAS, 2005, p. 40-41, grifo nosso.

<sup>181</sup> DURAS, 2005, p. 87.

<sup>182</sup> ANDRADE, 2005, p. 15, grifo do autor.

<sup>183</sup> DURAS, 1984, p. 52.

Extraviadas. Ali, escritas. E logo deixadas de lado”.<sup>184</sup> Com frases desconectadas e repetitivas, Duras se dedica a extenuar o texto até alcançar uma ausência de sentido (*absens*). Fragmentária, a escrita de *Amor* parece respeitar o furo que se produz quando o amor toca a língua. Para, só assim, penetrar no “coração de S. Talah”:

Num movimento muito rápido, os olhos se fecham, se abrem, o olhar retorna à superfície. Ela espera, não olha mais, olha o chão, ele não continua. Ela parte, de novo.  
De repente caminha rápido.  
O mar. Ela vê.  
Ao ultrapassar o edifício, surge, ele surge.  
Estava ali, muito próximo. O coração de S. Talah deságua no mar.<sup>185</sup>

Como ainda dirá o tradutor, esse texto durasiano parece não comportar um sujeito concebível, tampouco um sentido possível: repete-se à exaustão o uso dos pronomes pessoais (ele, ela, eles...) para recuperar um referente desde sempre impreciso, de amantes que não possuem nomes próprios, a ponto de o leitor ser incapaz de reconhecer com clareza a que “ele” se refere. Desse modo, o efeito do uso estilístico dos pronomes será o de um texto permeado por uma “estranha voz impessoal”:<sup>186</sup>

Ela se afasta. Ele não chama mais. Ela longeia o mar.  
Ele a olha caminhar. Ela caminha mais rápido do que de costume.  
Com um passo igual, também ela, súbito.  
Ela se juntou a ele. Põe-se a caminhar com ele. Ao invés de voltar atrás, ele continua, ela continua com ele.<sup>187</sup>

*Amor* viria de outros livros já escritos por Duras, de uma depuração dos precedentes *Détruire dit-elle* (1969) e *Abahn Sabana David* (1970), além do já mencionado *O arrebatamento de Lol V. Stein* (1964). Era *como se* algo restasse inacabado e ainda fosse preciso terminar esses livros, apesar de não haver entre eles uma relação necessária de continuidade, nem de dependência:

*L'amour* vem, pois, como esse termo final, esse dique que deve conter a força devastadora em que se converteu a escrita – “o interminável, o incessante”. Talvez por isso encontremos, como um esforço de fazer barragem, na última página do livro, a indicação FIM, recurso jamais utilizado anteriormente por Duras. Mas, sabemos, não será aí o fim;

---

<sup>184</sup> DURAS, 1994, p. 63.

<sup>185</sup> DURAS, 2005, p. 142.

<sup>186</sup> ANDRADE, 2005, p. 23.

<sup>187</sup> DURAS, 2005, p. 87.

ainda que expresso dessa forma, o desejo de pôr fim à escrita fracassará.<sup>188</sup>

Blanchot, a respeito do filme *Détruire dit-elle*, diz a Duras: “‘É preciso passá-lo sem cessar. Quer dizer, mal colocar um quadro final no filme e recomeçar com a primeira imagem’. Eu pensei que era uma brincadeira dele; era a sério”.<sup>189</sup> A escrita é algo que não cessa, e seu fim não se sustentará, assim como toda tentativa de reconstituir a história de Lol V. Stein ou de domesticar sua loucura. Entretanto, é justamente pelo fracasso que se dá a abertura para outras escritas possíveis: cada vez mais corroídas, mais desordenadas e mais livres, de um amor cada vez mais distante das histórias de amor, “repetindo não tanto os fatos, as personagens, mas, ao repassar por eles, ainda uma vez desfazer-se deles, destruí-los, a fim de tentar tocar, nesse vazio da narrativa, o núcleo irradiador de toda escrita, seu ponto atrator”.<sup>190</sup> E é dessa forma que fragmentos da história do livro *O arrebatamento de Lol V. Stein* aparecem em *Amor* – como o grito de Lol no fim do baile do Cassino Municipal, para ser mais uma vez esquecido:

Olham-se:

– Ainda se lembra um pouco...? o dia do grito... você se lembra?

– Pouco. Muito pouco.

Ele mostra outra vez ao viajante o *encadeamento contínuo*:

– Ela morou em todos os lugares, aqui ou além. Um hospital, um hotel, campos, jardins, estradas – ele para – um cassino municipal, você sabia?

Agora ela está aqui.

Aponta a ilha.<sup>191</sup>

A incessante escrita de Duras acaba por desfazer os lugares comuns, os sentidos estabelecidos dos fatos, como também subverte uma possível sequência histórica. Cada vez mais rarefeito, o texto nos direciona a um núcleo cada vez mais imperioso. Nota-se que sua escrita exige a descontinuidade, mas, ao mesmo tempo, aponta para o fora, para o “encadeamento contínuo”. Ou, como quer Dominique Fingermann: “A prática da letra de Duras é notável pelo seu jogo entre a continuidade e a descontinuidade, entre o que não cessa e o que cessa [...], topar com o *mot trou* descontinua, algo ‘não cessa de não se escrever’, topar em prestar ouvido ao eco d’alíngua, continua”.<sup>192</sup> A “palavra-buraco” – “palavra faltante que estraga todas as outras” – exige a descontinuidade da escrita, ao

<sup>188</sup> ANDRADE, 2005, p. 209.

<sup>189</sup> DURAS, 1974, p. 96.

<sup>190</sup> ANDRADE, 2005, p. 217.

<sup>191</sup> DURAS, 2005, p. 74, grifo nosso.

<sup>192</sup> FINGERMAN, 2016, p. 43.

mesmo tempo que sua ressonância – como um “gongo vazio” –<sup>193</sup> flagra esse ruído contínuo da reverberação da língua. Barulho do mar.

Nesse sentido, a maneira como o fragmento opera em *Amor* parece se aproximar do modo como Blanchot, em *A conversa infinita*,<sup>194</sup> lê a “exigência fragmentária”<sup>195</sup> da escrita, exigência que implicaria “o exterior de toda língua na própria linguagem”.<sup>196</sup> Assim, para Blanchot, o fragmento literário não seria uma forma fechada e limitada em si mesma, mas, antes, preservaria a exterioridade, os fragmentos se manteriam sem ligadura, justapostos numa “compacidade extrema e no entanto capazes de uma deriva infinita [...] que tornam contíguos, no mínimo espaço, os signos mais contrastados – bem mais do que contrastados: sem relação”.<sup>197</sup> A incongruência dessa relação entre os fragmentos se faria por meio de uma contiguidade interrompida, e, para dizer dessa experiência operada no “desvio da escrita”, Blanchot recorre à figura do “arquipélago”:

*Fala em arquipélago*: recortada na diversidade de suas ilhas e, assim, fazendo surgir o alto-mar principal, essa imensidão muito antiga e esse *desconhecido* sempre a vir que unicamente nos designa a emergência de terras profundas, infinitamente divididas. Por aí recupera, força o eterno desejo: “Mas quem restabelecerá à nossa volta essa imensidão, essa densidade realmente feita para nós e que, de todas as partes, não divinamente, nos banhavam?”.<sup>198</sup>

Com Blanchot, podemos dizer que *Amor* é também fala em arquipélago. Ali, o mar parece provocar a erosão do texto, deixando cada vez mais expostos os seus restos. Ao mesmo tempo, é em direção a esse infinito que a escrita de Duras parece sempre apontar: “– *O mar*”. O contínuo e o descontínuo acabam por existir, ao mesmo tempo, nessa figura de escrita: o “arquipélago”, a aridez das praias, das ilhas alagadas, divididas pelo alto-mar principal, infinito. E, assim, o mar rasura o texto, e o texto aponta para o mar.

Ela mostra, o mar, a água da manhã, ela bate, verde, fresca, ela avança, sorri, diz:  
– *O mar*.<sup>199</sup>

---

<sup>193</sup> DURAS, 1986, p. 35.

<sup>194</sup> BLANCHOT, 2010b.

<sup>195</sup> BLANCHOT, 2010b, p. 112.

<sup>196</sup> BLANCHOT, 2010a, p. 136.

<sup>197</sup> BLANCHOT, 2010b, p. 43.

<sup>198</sup> BLANCHOT, 2010b, p. 44, grifo do autor.

<sup>199</sup> DURAS, 2005, p. 64.

Ao ler Duras, escutamos o barulho do mar que começa a subir, ela escreve: “O mar continua a subir. O rio avoluma-se. As ribeiras se afogam. O mar está mais e mais próximo do terreno da ilha”.<sup>200</sup> Lembremos que a invasão do mar sempre foi o pesadelo de Marguerite Duras, desde a paisagem da infância: a casa na Indochina, retratada em *Barragem contra o Pacífico* (2003). Sempre a terra alagada contra a qual a mãe lutava, aquela barragem que o mar inevitavelmente invadia e tudo arruinava. E, para ela, este é ainda o perigo que ameaça o escritor, o risco que se corre ao escrever: a iminência de perder-se completamente, porque “a escrita é o desconhecido [...] é o desconhecido que trazemos conosco: escrever, é isto que se alcança. Isto ou nada”.<sup>201</sup>

O desconhecido, que o alto-mar evoca, apenas poderá ser escrito no fragmentário, no neutro. É dessa forma que Blanchot escreve essas duas palavras, justapostas, como um vocábulo reiterado: “o fragmentário, o neutro”.<sup>202</sup> “A experiência do neutro está implícita em toda a relação com o desconhecido”,<sup>203</sup> no sentido de nunca se pretender desvelá-lo, mas sempre indicá-lo. O desconhecido não será nem objeto nem sujeito, mas neutro: um “ele sem rosto”.<sup>204</sup> E, assim, o desconhecido, para o qual a escrita de Duras nos desperta – mais imprevisível que o futuro – escapará a toda apreensão:

Ele se imobilizou diante do mar. Ele diz:

– Tinha esquecido vocês.

– É, é isso – ela decifra lentamente o espaço – então você veio a S. Talah para se matar, e depois viu que estávamos aqui.

– Você lembrou.

– Sim – ele acrescenta – de – ele para.

– Não sei a palavra para dizer isso.

Calam-se.

Uma sombra recobre o sol. O vento chega, parte. O movimento do mar vai mudar de sentido. A mudança se prepara.<sup>205</sup>

Excluídas as formas tradicionais que visem à objetividade da comunicação, o fragmentário deixará “falar aquilo que não se pode dizer naquilo que há para dizer”.<sup>206</sup> Suspenso o simulacro do sentido, o neutro situa o interminável, como “um recuo diante de tudo aquilo que viria, nessa resposta, responder, [...] ele leva sempre mais adiante o limite em que esta ainda se exerceria”.<sup>207</sup> Desse modo, observamos em *Amor* o gesto

<sup>200</sup> DURAS, 2005, p. 69.

<sup>201</sup> DURAS, 1994, p. 47.

<sup>202</sup> BLANCHOT, 2010b, p. 41.

<sup>203</sup> BLANCHOT, 2010b, p. 30.

<sup>204</sup> Como localiza Lucia Castello Branco em *A branca dor da escrita* (2003, p. 18).

<sup>205</sup> DURAS, 2005, p. 86.

<sup>206</sup> BLANCHOT, 2010b, p. 36.

<sup>207</sup> BLANCHOT, 2010b, p. 39.

repetido de mostrar, de indicar o encadeamento contínuo do espaço, o “excedente inidentificável”.<sup>208</sup>

Eles não esperam resposta.  
Na impossibilidade de responder, o viajante eleva a mão e mostra em torno dele, o espaço.<sup>209</sup>

Diante do alto-mar principal, diante do infinito ou, ainda, diante dessa falha súbita de onde advém o amor, essa escrita exige a descontinuidade. Desse modo, essa via aberta pela intermitência nos convida para palavras ainda indecisas e, ao mesmo tempo, mais resolutas, menos cotidianas e mais arriscadas. É assim que Blanchot propõe um outro tipo de diálogo, no qual os amantes já não ocupam um espaço comum:

Falando a alguém, acontece que ele sinta afirmar-se a força fria da interrupção. E, coisa estranha, o diálogo não pára, torna-se ao contrário, mais resoluto, mais decisivo, porém tão arriscado, que eles dois deixaram para sempre de compartilhar um espaço comum.<sup>210</sup>

Para além da pausa necessária aos interlocutores – aquela que permite a alternância da comunicação –, Blanchot se interessa por um outro tipo de interrupção, mais enigmática e mais grave, que marca uma distância irreduzível entre *dois*: “Agora, o que está em jogo é tudo o que me separa do outro [...], fissura, intervalo que o deixa infinitamente fora de mim, mas também pretende fundar minha relação com ele sobre esta própria interrupção”.<sup>211</sup> Trata-se de uma interrupção que funda uma relação, como um laço que se tece a partir da estranheza, da fissura, do intervalo. E, então, diante do que *não há*, “o incomensurável se faz medida e a irrelação, relação”: “relação exorbitante” e sem medida comum.<sup>212</sup>

Esse intervalo introduz uma mudança na própria estrutura da linguagem, “mudança tal que falar (escrever), é *cessar de pensar unicamente visando à unidade e fazer das relações de palavras um campo essencialmente dissimétrico que rege a descontinuidade*”.<sup>213</sup> Agora, não se trata mais de um discurso coerente e linear que vise à unidade, e a palavra escrita já não opera como ligação ou ponte unificadora. De outro modo, as palavras passam a denunciar o abismo que as separa, sem jamais preenchê-lo.

---

<sup>208</sup> BLANCHOT, 2010b, p. 39.

<sup>209</sup> DURAS, 2005, p. 39.

<sup>210</sup> BLANCHOT, 2010a, p. 23.

<sup>211</sup> BLANCHOT, 2010a, p. 133-4.

<sup>212</sup> BLANCHOT, 2010a, p. 33.

<sup>213</sup> BLANCHOT, 2010a, p. 134-5, grifo do autor.

E será justamente esse intervalo que, ao se prolongar, colocará a obra em movimento. A própria linguagem será posta em jogo, na medida em que deixará intervir a interrupção como sentido e a ruptura como forma, para só assim provocar a abertura da significação.

Blanchot marca uma diferença importante entre a “exigência fragmentária” e o fragmento romântico, conforme a definição de Friedrich Schlegel, em que um fragmento isolado seria “perfeito em si mesmo como um ouriço”.<sup>214</sup> Se os românticos reconduzem o fragmento “rumo ao encerramento de uma frase perfeita”,<sup>215</sup> por outro lado, o que estaria em causa, para Blanchot, não seria essa forma concentrada em si mesma e figurada pelo ouriço, mas antes aquilo que a prolonga e que persiste no inacabamento:

Os fragmentos, destinados em parte ao branco que os separa, encontram nesse hiato abismal não aquilo que os termina, mas aquilo que os prolonga, ou os põe em espera daquilo que os prolongará, já os prolongou, fazendo-os persistir através de seu inacabamento, sempre prontos, então, a se deixarem trabalhar pela razão infatigável.<sup>216</sup>

Somente ao considerar a dimensão inacabada dos fragmentos – *destinados ao hiato que os prolonga* –, seria possível provocar uma abertura para novas relações. Pois o movimento de uma escrita fragmentária não será apenas aquele de acolher a desordem e de fechar-se sobre um isolamento satisfeito, mas terá a potência de promover um deslocamento *pela e na literatura*. E, assim, Blanchot se pergunta: “O que é a realidade sem a *energia deslocadora da poesia*? Deve-se tentar reconhecer no ‘estilhaçamento’ ou na ‘deslocação’ um valor que não seja de negação”.<sup>217</sup>

Para responder à questão *Che cos’è la poesia?* (1992), Jacques Derrida convoca, de uma outra forma, a figura do ouriço: “o animal lançado na estrada, absoluto, solitário, enrolado em bola *junto de si*. Pode deixar-se esmagar, *justamente*, por isso mesmo, o ouriço, *istrice*”.<sup>218</sup> Derrida, ao aproximar o poema do ouriço, não reconhece neste apenas um fechamento sobre si mesmo, como pretendiam os românticos alemães. Antes, ele vê no ouriço aquilo que, muito próximo a terra, se lança na estrada, virando seus espinhos para o exterior: “O poema pode enrolar-se em bola, mas fá-lo ainda para voltar os seus signos agudos para fora. Ele pode, sem dúvida, refletir a língua ou dizer a poesia, mas nunca se refere a si mesmo, nunca se move por si como essas máquinas portadoras da

---

<sup>214</sup> BLANCHOT, 2010b, p. 112.

<sup>215</sup> BLANCHOT, 2010b, p. 112.

<sup>216</sup> BLANCHOT, 2016, p. 91.

<sup>217</sup> BLANCHOT, 2010b, p. 42, grifo nosso.

<sup>218</sup> DERRIDA, 2003, p. 5, grifo do autor.

morte”.<sup>219</sup> O ouriço enrola-se diante do perigo e, ao acreditar defender-se, expõe-se ao acidente. Entre a vida e a morte, ele é cego: ouve, mas não vê a catástrofe advir.

Para salvá-lo, gostaríamos de pegá-lo nas mãos, sem separar o sentido do corpo da letra. Surge o movimento de aprendê-lo de cor – *par cœur* –, o desejo de preservar seu ritmo. Mas, inevitavelmente, o poema escapa das mãos, ele se perde, pois não há poema sem acidente: “este ‘demônio do coração’ nunca se junta, antes se perde, expõe-se à sorte, preferiria deixar-se despedaçar por aquilo que sobre ele avança”.<sup>220</sup> O acontecimento do poema é também seu estilhaçamento – ele “nunca se junta”. Surge de forma inesperada e desamparada, pois o poema não se acomoda, ele exige o deslocamento.

Blanchot também constata essa “força deslocante” presente na literatura e, nesse sentido, afirma que a importância do fragmentário é “reconhecer no ‘estilhaçamento’ ou na ‘deslocação’ um valor que não seja de negação”. Essa disposição – operada no acidente da poesia – permitirá um arranjo futuro, “um arranjo ao nível da desordem”, que aceitará a divergência como centro: “um arranjo de tipo novo, que não seria o de uma harmonia, de uma concórdia ou de uma conciliação, mas que aceitará a disjunção ou a divergência como o centro infinito a partir do qual uma relação deve estabelecer-se”.<sup>221</sup>

E, então, um “arranjo de tipo novo” – uma conexão que suporte a ruptura – talvez poderá estabelecer-se. E, nesse sentido, quem sabe, por uma contingência, “se instaure a relação sexual”:

Uma ascese da escrita nada tira dos benefícios que podemos extrair da crítica literária. Para fechar o discurso com uma coisa mais coerente, parece-me, em razão do que já expus, não poder deixar de acrescentar o *está escrito* impossível com que um dia talvez se instaure a relação sexual.<sup>222</sup>

É com esse curioso voto que Lacan termina a lição do dia 12 de maio de 1971, do seu *O seminário, livro 18*: de um discurso que não fosse do semblante, lição dedicada a pensar a escrita, como aquilo que, no real, tem por função provocar a erosão – dos significados.<sup>223</sup> Se, para Lacan, a relação sexual não existe, poderia a escrita – justamente por ser *ruptura* – operar como suplência disso que não há?

---

<sup>219</sup> DERRIDA, 2003, p. 10.

<sup>220</sup> DERRIDA, 2003, p. 10.

<sup>221</sup> BLANCHOT, 2010b, p. 43.

<sup>222</sup> LACAN, 2009, p. 119, grifo do autor.

<sup>223</sup> Lacan assim define a escrita: “a escrita é, no real, o ravinamento do significado”. Ao propor que a escrita é o ravinamento, Lacan remete ao escoamento das águas que sulcam a planície siberiana, imagem por ele vista do avião ao retornar de uma viagem ao Japão. Ele ainda adverte o leitor para não tomar essa imagem

### 2.2.2 *O amor, a escrita*

Retornando, mais uma vez, ao texto durasiano, podemos localizar que o trabalho incessante de sua escrita – que parece girar sempre em torno do mesmo ponto – acaba por produzir uma aridez discursiva. Em *Amor* essa aridez é produzida pelo trabalho de reescrita, por um retorno ao louco amor de Lol V. Stein, que agora se reduz a “ela”. O viajante reconhece essa mulher como sendo aquela que ele aniquilou: Lol V. Stein. Mas, todo remorso parece desfazer-se e, assim, a história de Lol perde sua resplandescência, reduzindo-se a fragmentos pobres de explicações. Se, em *O arrebatamento*, Lol busca a todo custo remontar a cena de seu aniquilamento – a cena do baile, na qual ela assiste ao arrebatamento de seu noivo por outra mulher – em *Amor*, enquanto ele revisita o Cassino Municipal buscando encontrar ali qualquer informação, mesmo que fosse a confirmação do nome de Lol, ela dorme: ela é um corpo que dorme na areia, ela precisa dormir para não morrer. “Ninguém se ama mais em S. Thala. [...] Você não acha que é o mundo da exasperação louca do amor que acabou? Na minha opinião, acabou”.<sup>224</sup> Talvez o que tenha se interrompido em *Amor* seja a esperança louca de Lol de encontrar nos seus amantes aquilo que lhe falta, ou a tentativa de refabricar a cena de sua fantasia. Dessa forma, o deserto da narrativa é também o deserto desse corpo deitado na areia, “as areias brancas de S. Thala onde L. V. S. se dissolve”.<sup>225</sup>

A aridez se traduz em uma outra cena, único momento do livro em que a palavra “Amor” aparece – sozinha, sem artigo, desprendida de sua significação – e quem sabe ali se desenhe um outro amor, desvinculado de qualquer ideia de eternidade ou de complemento. Um amor que permite algum tipo de enlaçamento, em resposta à impossibilidade irremediável de fazer a relação sexual acontecer. A essa altura já se sabe que nunca aconteceu de *dois* formarem apenas *um* e, assim, o amor aparece como um dizer, como um corte que implica aquilo que não cessa de não se conter – as areias de S Talah:

Ela dorme.

Ele pega a areia, derrama-lhe sobre o corpo. Ela respira, a areia se move, dela esco. Ele torna a pegar, recomeça. A areia esco de novo. De novo ele pega, de novo derrama. Pára:

---

como metáfora: “o que se evoca de gozo ao se romper um semblante, é isso que, no real, se apresenta como ravinamento das águas” (2009, p. 114).

<sup>224</sup> DURAS, 1974, p. 103.

<sup>225</sup> DURAS, 1974, p. 170.

Lacan, *inquietado* pelo amor, busca defini-lo: “O amor são dois meio-dizeres que não se recobrem. E é o que faz disso o caráter fatal: é a divisão irremediável! [...]. É a conexão entre dois saberes enquanto eles são, irremediavelmente, distintos.”. E, nesse sentido, continua: “Quando isso se produz, isso causa alguma coisa de inteiramente privilegiada”, entretanto “quando isso se recobre, os dois saberes inconscientes, isso faz uma desordem danada”.<sup>227</sup> O amor é apontado por Lacan como o privilégio de uma conexão entre dois saberes irremediavelmente disjuntos, como dois modos de gozo que não se recobrem, ou melhor, que, quando se recobrem, fazem uma desordem danada.

Assim, o amor se faz como “suplência”: “O que vem em suplência à relação sexual, é precisamente o amor”.<sup>228</sup> Mas, o que Lacan enuncia como “suplência” parece escapar do uso comum do termo, pois não se trata aqui de uma simples substituição, por meio da qual o amor lograsse substituir a proposição “não há relação sexual”. Pelo avesso, Lacan procura justamente deslocar a concepção do amor fusional, aquela que – por um recobrimento – buscaria narcisicamente fazer de *dois* apenas *um*.

O amor faz laço, mas, ao mesmo tempo, reafirma a ausência da relação sexual. Nesse sentido, o amor, esse laço estreito, só poderá se produzir enquanto estiver aberta a distância irremediável que existe entre *dois*. Se ainda não abandonamos a fórmula “não há relação sexual”, cabe dizer que Há Um e Um sozinho. Cada um está marcado pelo traço de seu exílio, e é esta a sorte do encontro no amor: “Não é o mesmo que dizer que é somente pelo afeto que resulta dessa hiância que algo se encontra, que pode variar infinitamente ao nível do saber, mas que, por um instante, dá a *ilusão* de que a relação sexual pára de não se escrever?”<sup>229</sup>

É justamente pelo afeto que resulta de uma “hiância” que algo *parece* se escrever no destino de cada um. Isso se escreve por uma contingência, instante em que o parceiro amoroso aparece como efeito de miragem, como uma “ilusão”. Mas, ao dizer dessa ilusão, desse encontro contingente, Lacan aponta para algo que está para além desse horizonte, aponta justamente para isso que rateia e que não engana.

Com Duras, sabemos, o amor sobrevém a um “erro”, a uma “falha”, nunca a um querer. Dessa forma, o que desse encontro se escreve – “ao cessar de não se escrever” –

---

<sup>226</sup> DURAS, 2005, p. 145.

<sup>227</sup> LACAN, 2016, p. 113.

<sup>228</sup> LACAN, 2008b, p. 51.

<sup>229</sup> LACAN, 2008b, p. 156, grifo nosso.

estará sempre marcado por um impossível de ser escrito, por uma falha: “tudo que é escrito parte do fato de que será para sempre impossível escrever como tal a relação sexual. É daí que há um certo efeito do discurso que se chama a escrita”.<sup>230</sup>

Será este o testemunho de Duras:

Escrever.  
Não posso.  
Ninguém pode.  
É preciso dizer: não se pode.  
E se escreve.<sup>231</sup>

Aqui, amor e escrita se misturam e, talvez, “Amor” devesse se chamar “Escrever”. Lacan, em *O seminário, livro 20*: mais, ainda, descobre o amor como suplência. Ainda nesse seminário, ele localiza ser também esta a função da escrita: escreve-se para suprir o que não se escreve, essa “alguma coisa que derrapa no que manifestamente é visado”.<sup>232</sup> A escrita opera aí como suplência, na medida em que se sustenta por um discurso a que tudo escapa. Ela evoca o que é da relação sexual a partir de um semblante, já que a relação sexual não pode ser escrita e “o real só se poderia inscrever por um impasse da formalização”.<sup>233</sup> “Não se pode, e se escreve”:

A impudência radical de Duras consiste na sua disposição para a contingência do amor e da escrita. A impossibilidade de alcançar a coisa com a palavra lhe fez escrever até o final de sua vida. A impossibilidade de aceder ao dois do amor lhe fez amar até seu último sopro.<sup>234</sup>

Assim, a impossibilidade faz Duras amar e escrever, incessantemente, até o fim. Lacan adverte que haveria duas maneiras de girar em torno do fato de não haver relação sexual, havendo, portanto, duas formas de malograr: “Há, então, a maneira masculina de girar em torno, e depois a outra, [...] a maneira feminina, isto se elabora. Isto se elabora pelo não-todo”.<sup>235</sup> Se, do lado masculino, é por meio de tudo dizer – a “flor da retórica” – que se alcança o “êxito”, de outra forma, do lado feminino,<sup>236</sup> isso se elabora *não de todo*: ela acessa a função fállica, “mas há algo a mais”, “um gozo para além do falo”, “há

<sup>230</sup> LACAN, 2008b, p. 40.

<sup>231</sup> DURAS, 1994, p. 47.

<sup>232</sup> LACAN, 2008b, p. 61.

<sup>233</sup> LACAN, 2008b, p. 99.

<sup>234</sup> FINGERMANN, 2016, p. 43.

<sup>235</sup> LACAN, 2008b, p. 63.

<sup>236</sup> Sobre o lado feminino, que se elabora pelo não-todo, Lacan faz uma ressalva: “Há homens que lá estão tanto quanto as mulheres. Isso acontece. E que, ao mesmo tempo, se sentem lá muito bem. Apesar, não digo de seu Falo, apesar daquilo que os atrapalha quanto a isso” (2008b, p. 82).

um gozo dela sobre o qual talvez ela mesma não saiba nada a não ser que o experimenta – isto ela sabe”.<sup>237</sup> Trata-se de um gozo que se solta do objeto causa de desejo e, para Lacan, seria do lado feminino que algo referente à relação sexual poderia avançar, justamente porque há algo aí que *não se junta* e que não permite nenhuma universalidade.

Com Duras – a partir do que ela testemunha em *Escrever* e do que se escreve em *Amor* – podemos localizar que essa escrita – não-toda – tem alguma relação com esse “algo a mais”, com esse seu gozo, sobre o qual ela nada sabe, apenas que experimenta. Assim, lembremos – “de cor” – algumas de suas palavras: escreve-se no momento em que se está perdido, escreve-se sem saber. E essa escrita será breve, sem gramática, uma escrita de palavras sozinhas, extraviadas.<sup>238</sup> Esse é o testemunho de Duras em *Escrever* (1994), e isso se mostra em *Amor*: ali, todo o envolvimento se dá por meio do intervalo, e não pela conexão.

Desse modo, essa escrita – sem apoio de uma gramática oficial e sustentada por um discurso a que tudo escapa – se abre para além do dito, para além do significado corrente das palavras, para seus extravios. Como não se pode dizer tudo, as palavras, assim tecidas, apontam para uma abertura a ler, no amor. Agora, as sombras se dissipam, e os olhos daqueles que caminham sobre as areias de S. Talah “devoram a progressão da aurora exterior”:

A luz aumenta de forma indiscernível, de tão lento movimento. Como a separação das areias e das águas.

A luz sobe, abre, mostra o espaço que cresce.

O incêndio, também ele, descolore-se como o céu, o mar.

O viajante pergunta:

– O que vai acontecer quando a luz chegar aqui?

Ouve-se:

– Por um instante ela ficará cega. Depois começará a me ver. A distinguir a areia do mar, depois, o mar da luz, depois seu corpo de meu corpo. Mais tarde ela separará o frio da noite e ele me será dado. Somente mais tarde ainda ela ouvirá o barulho, sabe...? de Deus?... essa coisa...?

Calam-se. Os olhos devoram a progressão da aurora exterior.

FIM.<sup>239</sup>

---

<sup>237</sup> LACAN, 2008b, p. 80.

<sup>238</sup> DURAS, 1994.

<sup>239</sup> DURAS, 2005, p. 164.

### 2.3 O Aberto

*Confusão sem fusão.  
O amor é o tocar do aberto.  
Nancy<sup>240</sup>*

Nesse ponto, uma questão se coloca: haveria uma maneira feminina de fragmentar? Ou o fragmento (não-todo) já seria, por si só, um corte feminino na escrita? Ao ler *Amor*, notamos que a forma como Duras corta o texto – sua forma singular de fragmentar – aponta para o “Aberto”. O exterior se faz ponto atrator de sua escrita: essa é a abertura a ler, no amor. E é para essa abertura que o *fim*<sup>241</sup> do livro se lança: “Os olhos devoram a progressão da aurora exterior.”<sup>242</sup>

Os habitantes de S. Talah adentram na claridade do desabrochar de mais uma manhã. Eles aguardam a progressão da luz, mas sem nada esperar. Duras chega a dizer que há uma plenitude atingida nas areias de S. Talah, uma plenitude alcançada no próprio adiamento:

Sim. Embora eu não veja as pessoas de S. Thala se destacarem contra nada, nem contra o fundo longínquo da sociedade capitalista, de colonialismo, etc. Estão num ponto morto do espaço, num ponto morto do tempo. Não há mais processo. Não é mais contra uma ordem de coisas ou uma ideologia que S. Thala existe. Vejo no lugar das areias uma plenitude atingida, mas, justamente, no próprio adiamento, nessa própria vacuidade animal. A espera do futuro é serena, mas de uma serenidade violenta. *Eles caminham para frente, em direção ao “Aberto” de que Rilke fala, que “só conhecemos por meio do semblante animal”.*<sup>243</sup>

Imersos numa serenidade violenta, eles caminham para frente, em direção ao “Aberto”. E, aqui, Duras se refere ao “Aberto” – significante recorrente na poesia de Rilke – para designar a experiência à qual, segundo o poeta, o homem só tem acesso por meio do olhar do animal. Em *Elegias de Duíno* (1912-22), Rilke dedica a Oitava elegia à experiência do “Aberto” (*das Offene*):

Com olhos plenos, vê a criatura

---

<sup>240</sup> NANCY, 2000, p. 28.

<sup>241</sup> Como foi trabalhado anteriormente, há, na última página do livro, a indicação “FIM”, recurso até então não utilizado por Duras. É curioso que essa palavra seja utilizada aí, como um corte, justamente depois de uma frase que parece convocar um “mais, ainda”.

<sup>242</sup> DURAS, 2005, p. 164.

<sup>243</sup> DURAS, 1974, p. 171-2, grifo nosso.

o Aberto. Mas nossos olhos estão  
 virados ao avesso, ao redor dela:  
 ciladas pelo seu livre excuro.  
 O que lá fora é, sabemos só  
 face à fera; pois já a tenra criança  
 é invertida e forçada a ver atrás  
 as formas, nunca o Aberto tão fundo  
 no rosto da fera. Livre de morte.  
 Esta, só nós vemos.<sup>244</sup>

Rilke traça uma dicotomia entre o homem e o animal. O homem é o espectador que se indaga sobre o “Aberto” em face do olhar do animal: “E nós: espectadores, sempre, em tudo, diante de tudo e jamais para fora!”.<sup>245</sup> Espectador nostálgico, sempre com um ar de despedida, o homem não teria, um só dia, o espaço puro a sua frente. O “Aberto” – sobre o qual o poeta tem a intuição – corresponderia, de outra forma, à percepção pura, ao inesperado, ao “em-parte-alguma”, infinito:

O que é o Aberto? Trata-se desse instante em que, sem que nenhuma barreira constitua obstáculo, os seres e as coisas entram no espaço de uma percepção pura. Nada os opõe entre si, como nada impede que se perceba sua infinita totalidade. [...] Sem dúvida, não é fácil conceber ao mesmo tempo a percepção, que supõe o finito, e o Aberto, que significa o sem limites. A noção do infinito no finito é esse momento precioso em que, a partir de um olhar dirigido a uma simples coisa, tudo é aceito, consentido. O Aberto não é um espaço para além da coisa. [...] *Onde podemos encontrar o infinito no finito, senão nas próprias palavras?*<sup>246</sup>

Com a leitura que faz Gérard Pommier do texto de Rilke, podemos localizar que o “Aberto” não é o fora do texto nem seria um espaço para além da coisa, mas, antes, se encontra nas próprias palavras, na medida em que, sempre finitas, elas nos transportam, por sua plasticidade, ao infinito. Trata-se de uma noção do infinito no finito. E os amantes quase chegariam lá: “como num lapso, algo se escancara atrás do outro”.<sup>247</sup>

---

<sup>244</sup> RILKE, 2012, p. 44.

<sup>245</sup> RILKE, 2012, p. 46.

<sup>246</sup> POMMIER, 1991, p. 99, grifo nosso.

<sup>247</sup> RILKE, 2012, p. 45.

Em *Amor*, não parece haver espectadores, nem qualquer tipo de contemplação. As pessoas de S. Talah parecem ocupar as entranhas da paisagem: elas também são S. Talah. E, assim, o próprio texto caminha em direção ao “Aberto” que, na escrita de Duras, parece se aproximar daquilo que, no gozo feminino, se infinitiza. Trata-se daquilo que, do não-todo, mais ainda, escapa à lógica fálica, a ponto de tangenciar uma certa ausência:

Ela mantém as pernas estiradas. Está dentro da luz obscura, incrustada no muro. Olhos fechados.  
 Não sente que é vista. Não sabe que é olhada.  
 Mantém-se de frente pro mar. Rosto branco. Mãos enfiadas pela metade na areia, imóveis como o corpo. Força parada, deslocada até a ausência.<sup>248</sup>

Exterior e interior aí se encontram indiferenciados, não há fronteiras: de “olhos fechados”, ela “está dentro da luz obscura” – corpo transpassado, incrustado no muro – ela é S. Talah, tudo ali é S. Talah. Há, nesse espaço aberto, um deslocamento em direção à ausência, um empuxo ao infinito. E é para essa ausência de limite que o texto se desloca e desloca o leitor: “é um empuxo no qual o empurrado não cessa de não chegar a esse limite tão interno como externo”.<sup>249</sup> “Não cessa de não chegar”: inevitavelmente essa é a marca do gozo feminino que, em seu vínculo com o real, escapa a toda tentativa de representação.

Se o gozo não é simbolizável, por sua vez, a letra lhe faz litoral. Evoco a distinção, feita por Lacan<sup>250</sup>, entre fronteira e litoral: a fronteira separa dois territórios de mesma natureza, como é o caso do limite traçado entre países – a partir do qual se fundam representações e possíveis acordos –; diferentemente, o litoral separa domínios – pelo fato de eles não terem absolutamente nada em comum – ao mesmo tempo que os aproxima: como a areia e o mar. Desse modo, a letra constituiria o litoral entre o gozo e o saber. Se o gozo não é passível de representação e, em sua forma opaca, não sabe de fronteiras – se, ainda, é aquilo que “não cessa de não se escrever” – por sua vez, é a letra como litoral, que, por um instante, o invoca.

Ainda com Lacan, a partir do *O seminário, livro 19: ...ou pior*, localizamos que o feminino (não-todo), assim como a letra, ocupa um lugar “entre”: “o entre de que se trataria na relação sexual, porém deslocado, justamente por se posicionar alhures”.<sup>251</sup>

---

<sup>248</sup> DURAS, 2005, p. 31.

<sup>249</sup> BASSOLS, 2017, p. 3.

<sup>250</sup> LACAN, 2009.

<sup>251</sup> LACAN, 2012, p. 117.

Desse modo, a mulher – ao não admitir universal – se posicionaria numa *indecidibilidade* entre o centro e a ausência, sempre alhures: “O que vem a ser para a mulher essa segunda barra, que só pude defini-la como *não-toda*? Ela não está contida na função fálica, mas nem por isso é a sua negação. Sua forma de presença está entre o centro e a ausência”.<sup>252</sup> Nesse sentido, o “centro” figura a função fálica da qual ela participa singularmente e a “ausência” seria o gozo para além do falo. Um gozo ausente, que leva Lacan a uma nova grafia: *jouissabsence* (gozausência). Trata-se de uma ausência radical, alteridade na qual cada um está ausente para si mesmo e também para o outro. Ou, ainda, uma ausência para ninguém, já que aí não há limite determinado entre exterior e interior.

Nesse sentido, a escrita de Duras nos direciona justamente para esse litoral, “força parada, deslocada até a ausência”. E, assim, parece que, em *Amor*, nesse absoluto de S. Talah, o registro do útil acaba por se dissolver:

Ela se levanta ligeiramente da poltrona – seu olhar fixa o jardim no espaço de um segundo e revê a totalidade do passado – depois seu olhar retorna e ela diz:

– É isso... é exatamente isso... Aonde quer que ela vá tudo se desfaz.

O viajante não sublinha o erro que acaba de ser cometido sobre a cronologia da morte.

– A morte torna-se *inútil*?<sup>253</sup>

O viajante buscava, inicialmente, um lugar para se matar, mas, ao chegar na vacuidade de S. Talah, ao encontrar essa mulher, essa decisão se desfaz. Nessa lógica outra, nesse tempo fora do mundo, até a morte perde sua utilidade. Ou, como quer Blanchot, trata-se dessa experiência-limite “pela qual *se afirma* essa negação radical que não tem mais nada a negar”.<sup>254</sup> Trata-se da afirmação de uma ausência, que é também ausência de lei. Aí não há mais o que transgredir, nem o que obedecer. Nesse circuito, os objetos parecem ter perdido sua pertinência útil e a presença das coisas, como a da paisagem, se faz nessa ausência em que tudo se desfaz.

Precisamente nesse momento em que as coisas estão despidas de sua utilidade, Pommier localiza a emergência da emoção estética, na medida em que algo se impõe antes que o sujeito se ponha em guarda: “aquilo que nos atinge dessa forma transmite como única mensagem esse nada que só se mostra porque estamos no abandono. Eis porque encontramos, nesse vazio, nossa relação primeira com o gozo”.<sup>255</sup> O gozo, assim,

<sup>252</sup> LACAN, 2012, p. 117, grifo do autor.

<sup>253</sup> DURAS, 2005, p. 102, grifo nosso.

<sup>254</sup> BLANCHOT, 2007, p. 188, grifo do autor.

<sup>255</sup> POMMIER, 1991, p. 95.

instala-se na ausência das palavras, ao mesmo tempo que as atrai. As palavras são convocadas por esse furo. Entretanto, a tentativa de dizer desse acidente estético não cessará de denunciar a precariedade mesma da linguagem.

Pommier reconhece o poeta como aquele que escuta as palavras por seu *valor plástico*, para além daquilo que elas usualmente designam: “assim a poesia mostra aquilo que a emoção estética, a relação com o gozo, deve à materialidade contrariada do significante, a cujo abrigo ela dá acesso”.<sup>256</sup> Nessa plasticidade alcançada pela palavra, o sentido se desencadeia, e o escritor passa a operar nesse contato entre o gozo e a ambiguidade significante. A palavra dá acolhida ao gozo, na medida em que provoca uma abertura do sentido. “Passo de sentido” (*pas de sens*): deslocamento que será também não-sentido, ou ainda, a extensão do sentido absoluto.

É pelo avesso das significações supostas, que “o poeta mostra até onde as palavras nos transportam, para quem sabe ouvir e perceber a totalidade que evocam”.<sup>257</sup> Desfeitas as amarras da estrutura frásica – na qual uma palavra se apresenta em contiguidade com outra palavra –, a escrita caminha em direção ao furo, ao espaçamento, antes recoberto.

Agora, as palavras são “enxame” e apontam para uma ligação que não há, pois não há relação entre elas. Entretanto, se uma palavra for cuidadosamente isolada, ela poderá, por sua vibração, abrir-se para a totalidade das outras: é o tocar do “Aberto”. E, aqui, Pommier emprega uma bela imagem: a daquele que toma a palavra no côncavo da mão e espera. A palavra, guardada na mão, não se reenvia a si mesma, mas “ecoa” e, em sua ressonância, abre-se para o todo das outras palavras, como as flores de papel japonesas que se abrem quando colocadas num pouco de água.

Talvez seja também essa a abertura alcançada pela tão contestada tradução da *Antígona* de Hoelderlin, como localiza Haroldo de Campos em “A palavra vermelha de Hoelderlin”.<sup>258</sup> A tradução de Hoelderlin, tratada com escárnio por seus contemporâneos, foi tomada pela crítica moderna como marco exemplar do gênero: com conhecimento limitado do grego, o poeta teria operado de forma “estranhamente familiar” com a língua, na medida em que o texto traduzido – com todos os seus “erros criativos” – abria os portais da linguagem.

Haroldo de Campos destaca a “literalidade exponenciada” do método de Hoelderlin, a constante prevalência da forma, em detrimento do conteúdo do texto

---

<sup>256</sup> POMMIER, 1991, p. 98.

<sup>257</sup> POMMIER, 1991, p. 99.

<sup>258</sup> CAMPOS, 1975.

original. E, desse modo, Campos transpõe o “erro criativo” do poeta para o português: “Tua fala se turva de vermelho!”.<sup>259</sup> O verbo *kalkháino* significa em grego: “‘ter a cor escura da púrpura’, o que, em sentido figurado, quer dizer: ‘estar sombrio, estar mergulhado em reflexões, meditar profundamente sobre qualquer coisa’”.<sup>260</sup> Hoelderlin – com intuição de poeta – preferiu a força concreta da palavra ao sentido da mensagem: “Não há dúvida de que o sentido (conteúdo denotativo) do original assim se rarefaz, mas a compulsão poética da linguagem, em contraparte, aumenta consideravelmente”.<sup>261</sup>

Se a significação é aquilo que impede, por todo lado, esse movimento de abertura das palavras, pelo avesso, a escrita de Duras – como a palavra vermelha de Hoelderlin – não cessa de perseguir o que ainda resta invisível, o que não se comunica, e, nessa direção, a palavra sai de sua significação usual, sai da utilidade:

O mar é longínquo através das pálpebras entreabertas. A cidade, lá longe, é invisível, colada a seus excrementos. Não há pássaros. As lágrimas escorrem de seus olhos. Ela diz:  
– Veio uma mulher com crianças.  
Ele sinaliza: sim. Ela o vê através das lágrimas. Parece que sente frio no calor imóvel. Não olha nada, a areia.<sup>262</sup>

As palavras metamorfoseadas se abrem para além das designações e, por um instante, acolhem o ponto mais além, invisível: o gozo. “A cidade é invisível, colada a seus excrementos”: *La ville, lá-bas, est invisible, engluée dans ses excréments*. O sentido é, assim, reencontrado, e aquele que se entrega ou se perde nessa experiência de leitura se satisfaz “por ser assim expandido na intimidade do mundo”.<sup>263</sup> Mas, imediatamente, essa abertura se desfaz, e o leitor retorna da experiência do “Aberto” com o livro nas mãos.

Se Pommier aproxima o escritor, a mulher e os místicos (e aqui podemos acrescentar o leitor) por experienciarem o “Aberto”, ele os distingue do sofrimento psicótico pelo ato de “dizer sim”, pelo ato de consentir com esse estado de derrelição:

O ser é abolido no seu momento de existência mais intensa porque é, então, a própria condição orgástica de uma totalidade de gozo que o aniquila. O sentimento de morte é, pois, aquilo que acompanha o ato de “dizer sim”. A abertura, assim como o gozo feminino, está sempre

---

<sup>259</sup> CAMPOS, 1975, p. 103.

<sup>260</sup> CAMPOS, 1975, p. 99.

<sup>261</sup> CAMPOS, 1975, p. 99.

<sup>262</sup> DURAS, 2005, p. 122.

<sup>263</sup> POMMIER, 1991, p. 101.

próxima da desapareição, do desvanecer-se em seu próprio consentimento.<sup>264</sup>

Em ponto de desapareição, o escritor poderá encontrar, na passagem entre o visível e o invisível, um modo de satisfação. Duras, em *C'est tout* – seu último livro, dedicado e ditado a seu amante Yann – testemunha algo próximo a essa experiência de um “gozo ausente”:

Por vezes me encontro vazia durante muito tempo.  
Sem identidade.  
Isso assusta no início. Em seguida, isso passa a um movimento de alegria. E então isso para.  
A alegria, quer dizer um pouco morta.  
Um pouco ausente do lugar onde falo.<sup>265</sup>

Confrontada com uma ausência que a ultrapassa, o medo dá lugar a um movimento de alegria. Nessa situação limite, encontra-se uma alegria que não se conta: um pouco morta, ausente do lugar de onde se fala. Não se conta, mas se escreve. Parece que a experiência de Duras – ao tangenciar uma certa ausência – toca o “Aberto” pelo ato da escrita. Ou, ainda, seria para esse lugar que as palavras de Duras nos transportam, efeito de uma leitura de *Amor*.

---

<sup>264</sup> POMMIER, 1991, p. 102.

<sup>265</sup> “Quelquefois je suis vide pendant très longtemps./Je suis sans identité/Ça fait peur d’abord. Et puis ça passe par un mouvement de bonheur. Et puis ça s’arrête./Le bonheur, c’est-à-dire morte un peu./Un peu absente du lieu où je parle” (DURAS, 1995, p. 8, tradução nossa).

### 3 ELE DIZ SÓ FALAR DE AMOR: OS ÁTOMOS VOLANTES NA ESCRITA DE JACQUES LACAN

#### 3.1 O fragmentário, o amor e o discurso analítico

*Ora, o discurso analítico, por sua vez, traz uma promessa: introduzir o novo. E isso, coisa incrível, no campo a partir do qual se produz o inconsciente, já que seus impasses, certamente entre outros, mas em primeiro lugar, revelam-se no amor.*  
Lacan<sup>266</sup>

O primeiro capítulo desta dissertação se escreveu em torno do ato de Roland Barthes de elevar o fragmento a uma dignidade ética, ao reconhecer que os caminhos do romance sempre o levavam à forma breve. A partir de uma leitura de *Fragmentos de um discurso amoroso* e da figura inaugural desse discurso, o Arrebatamento, foi possível localizar como o fragmentário se faz exigência para dizer das coisas do amor, essas sempre avessas à reconstrução narrativa da história. Nesse ponto, a escrita barthesiana conduziu à concepção da linguagem como *enxame significante*, em que o fragmento opera marcando o ritmo: isso que, por uma leve impulsão, dá forma ao contínuo.

No segundo capítulo, uma leitura de *Escrever* e de *Amor* mostrou que a fragmentação em Marguerite Duras se dá de outra forma. Mais uma vez, começamos por um acontecimento: Duras, arrebatada pela morte de uma mosca. Ali, ela reconhece o direito de dizer sobre aquilo que não se sabe, e, desse modo, sua escrita se traça entre o centro e a ausência. Assim como no texto barthesiano, há uma exigência de descontinuidade presente na escrita de *Amor*, mas, em Duras, o fragmentário aponta o infinito, o exterior, o “Aberto”.

Se Lacan, até aqui, acompanhou a leitura tanto do texto de Barthes quanto do de Duras, cabe agora dar uma centralidade aos escritos lacanianos. Barthes-Duras-Lacan: três tempos do fragmento, tempos não contínuos. Nesse sentido, este terceiro capítulo se faz a partir de duas questões: como o fragmento opera na escrita lacaniana? E em que medida o amor e o discurso analítico se encontram?

Inicialmente, essas questões se colocam a partir do fio deixado por Lacan, em *O seminário, livro 20*: mais, ainda. Ali, Lacan localiza que o amor é o signo de que trocamos de discurso, fazendo referência ao poema de Arthur Rimbaud “A uma razão”, do qual extraio os primeiros versos: “Um toque de teu dedo no tambor desencadeia todos os sons

---

<sup>266</sup> LACAN, 2003, p. 529.

e dá início a uma nova harmonia./ Um passo teu recruta novos homens, e os põe em marcha./ Tua cabeça avança: o novo amor! Tua cabeça recua: o novo amor!”.<sup>267</sup> Alguns signos bastam – “um toque, um passo” – para dar início a um novo amor, como uma nova razão que se inaugura. E, na leitura que faz Lacan, essa nova razão equivaleria a uma troca de discurso.<sup>268</sup>

Lacan continua sua exposição, dizendo que “há emergência do discurso analítico a cada travessia de um discurso ao outro. Não é outra coisa que eu digo quando digo que o amor é o signo de que trocamos de discurso”.<sup>269</sup> Então, pode-se dizer que há uma coincidência entre a emergência do discurso analítico e o signo de amor. Lacan, assim, coloca o amor como pivô em torno do qual a experiência analítica se organiza. Em suas palavras: “E teremos mesmo, este ano, que articular o que ali está como pivô de tudo que se instituiu pela experiência analítica – o amor”.<sup>270</sup>

Apesar de “falar de amor” ser pouco compatível com o que se espera da ciência, e apesar também de parecer a alguns uma completa perda de tempo, Lacan diz: “Falar de amor, com efeito, não se faz outra coisa no discurso analítico”.<sup>271</sup> Logo, essa troca de razão causada pelo amor seria a marca da entrada na análise, o que permite que as suposições geradas pelos signos possam também se destinar a outros sentidos possíveis:

Seguir o fio do discurso analítico não tende para nada menos do que refraturar, encurvar, marcar com uma curvatura própria, e por uma curvatura que não poderia nem mesmo ser mantida como sendo a das linhas de força, aquilo que produz como tal a falha, a descontinuidade. Nosso recurso é, na lalíngua, o que a fratura.<sup>272</sup>

Seguir o fio do discurso analítico é, portanto, orientar-se pelo modo como cada sujeito se equivoca, ou seja, como cada um se articula na língua de modo inédito. Trata-

---

<sup>267</sup> RIMBAUD, 1982, p. 95.

<sup>268</sup> Tomamos aqui a noção de discurso tal como concebe Lacan. Nessa concepção, o discurso tem por função estabelecer um laço social fundado a partir da linguagem. Lacan estabelece quatro tipos de discursos: o discurso do mestre, o discurso universitário, o discurso da histeria e o discurso analítico. Esses discursos seriam estruturados por quatro termos: o significante (S1), o saber (S2), o sujeito (S/) e o objeto (a). Desse modo, o que diferenciaria esses quatro discursos seria o lugar que ocupariam os termos, a saber: o lugar do agente, do outro, da verdade e da produção. Por exemplo: no discurso analítico, o agente (no caso, o analista) ocupa o lugar de objeto (a), o outro (o analisante) ocupa o lugar do sujeito dividido (S/), o saber (S2) está no lugar da verdade, e o significante (S1) será o produto. Assim, nos outros discursos, os termos giram e mudam de posição, provocando, a cada mudança, um giro discursivo. Nas palavras de Lacan: “Troca de discurso – isso se mexe [...] Cansa de dizer que essa noção de discurso deve ser tomada como laço social, fundado sobre a linguagem, e parece então não deixar de ter relação com o que na linguística se especifica como gramática, nada parecendo modificar-se com isto” (LACAN, 2008b, p. 24).

<sup>269</sup> LACAN, 2008b, p. 23.

<sup>270</sup> LACAN, 2008b, p. 45.

<sup>271</sup> LACAN, 2008b, p. 89.

<sup>272</sup> LACAN, 2008b, p. 51.

se de marcar com uma curvatura própria essa forma como a língua ressoa para cada um, e, assim, deslocar o ponto central que gerencia a fala cotidiana e estabelece o uso comum das palavras. Para que algo aí gire, é preciso fraturar o dito, operar com essa fragmentação, marcar com uma curvatura singular o que produz a descontinuidade das linguagens, ou, ainda, fazer vacilar a gramática, para que, assim, algo novo emergja ali: uma outra razão, um novo amor. Para Lacan, esse efeito só pode se suportar na escrita, na medida em que ela permitiria “uma redução da função do ser no amor”.<sup>273</sup> E ainda nas palavras de Lacan: “É mesmo em relação ao pareser [*parêtre*]<sup>274</sup> que devemos articular o que vem em suplência à relação sexual enquanto inexistente”.<sup>275</sup> Lembremos que o amor também seria um modo de fazer suplência.<sup>276</sup>

Ao escrever “pareser” [*parêtre*], Lacan opera um distanciamento da linguagem acostuada do ser, como também se distancia das produções do discurso filosófico sobre o amor. Como nota Jean Allouch,<sup>277</sup> para Lacan, não é apenas o discurso filosófico, mas a própria linguagem que impõe o ser, ao intuir um referente. Nesse sentido, a questão de Lacan seria: como fraturar, ou mesmo prescindir dessa imposição da linguagem ao ser, se admitimos que as funções predicativas não são capazes de definir o ser do sujeito? Por exemplo, ao dizer que Sócrates é mortal, do ser de Sócrates nada sabemos: “Daí, não será verdadeiro que a linguagem nos impõe o ser e nos obriga a admitir que, do ser, jamais temos nada?”.<sup>278</sup> Por isso, o discurso analítico busca afastar o ser, colocá-lo “ao lado”, ou mesmo, paralisá-lo. Ao escrever “pareser”, Lacan se afasta do *parecer*, do fingimento de como o amor foi tratado “no curso das eras”, visando provocar uma redução da função do ser no amor.

O “pareser” se faz como uma promessa, e esse é o tom que permeia *O Seminário livro 20*: mais, ainda. O movimento de Lacan é o de revisitar o que até então se elaborou sobre o amor, mas, ao “fazer eco” aos lugares comuns do amor, ele marca um afastamento – *um ao lado* –, sugerindo indiretamente o que seria essa “outra razão” posta à prova no discurso analítico. “Amor em fracasso”, como escreve Lucia Castello Branco, é o saber

---

<sup>273</sup> LACAN, 2008b, p. 55.

<sup>274</sup> Como será desdobrado ao longo do texto, *parêtre*, assim escrito, aponta para uma homofonia que nos permite ler tanto *paraître* (parecer), quanto *par être* (para ser). Para manter essa equívocidade, optamos pela tradução por *pareser*, escrito com “s”.

<sup>275</sup> LACAN, 2008b, p. 51.

<sup>276</sup> Como já trabalhado anteriormente. Ver capítulo 2, p. 62.

<sup>277</sup> ALLOUCH, 2010.

<sup>278</sup> LACAN, 2008b, p. 50.

da leitura que se faz em abismo: “trata-se, pois, de uma operação de letras, de letras que caem em abismo, ao mesmo tempo que fazem o abismo de um nome: amor”.<sup>279</sup>

Portanto, nessa operação do “saber em fracasso”,<sup>280</sup> a cada passagem pelo amor, Lacan faz emergir uma letra que compõe um novo amor:

[...] o amor cortês. O que é isto?  
É uma maneira inteiramente refinada de suprir a ausência da relação sexual, fingindo que somos nós que lhe pomos obstáculo. É verdadeiramente a coisa mais formidável que jamais se tentou. Mas como denunciar seu fingimento?<sup>281</sup>

No amor cortês, o amante só faz exaltar a dama, mas, para que esse amor ideal seja sustentado, é necessário mantê-la a uma boa distância. Desse modo, é o próprio apaixonado quem finge um obstáculo entre ele e o ser amado e ainda faz desse obstáculo o único responsável pela impossibilidade de fazer o amor. Mas Lacan se serve dessa convenção justamente para denunciar seu tom de fingimento.

Em seguida, Lacan faz um outro desvio. Dessa vez, ele se refere ao amor cristão. Nessa lógica, acredita-se que Deus é o obstáculo, pois amando a Deus estaríamos amando a nós mesmos e ao outro: “caridade bem ordenada, como se diz”. Lacan faz esse percurso, para, mais uma vez, colocar o amor cristão “ao lado”, assim como toda a ideia de eternidade. Logo, nem o amor cortês, nem o amor cristão. Em direção oposta a qualquer esperança de decifração, a palavra “amor” não cessa de recusar uma concepção estabelecida. Para dizer dessa “outra razão”, dessa razão em causa no discurso analítico, Lacan afirma ser necessário fazer a passagem do “Ser Supremo” ao “ser da significância”, e, assim, “reconhecer a razão do ser da significância no gozo, no gozo do corpo”.<sup>282</sup>

*O Seminário, livro 20* gira em torno dessa passagem da *fala do ser* ao *elemento da significância*. Significância que, como quer Barthes,<sup>283</sup> é o sentido produzido sensualmente, como lugar de gozo. É, ainda, o movimento simultaneamente erótico e crítico da prática textual que desloca o discurso cotidiano e provoca a suspensão dos

<sup>279</sup> CASTELLO BRANCO, 2012, [s.p.].

<sup>280</sup> Em Lituraterra (2003), Lacan sugere que a melhor forma de a psicanálise operar com a literatura é por um *savoir en échec*. Optamos aqui pela tradução “saber em fracasso”: “Desse texto de Lacan, temos duas traduções para o “*savoir en échec*”: “saber em xeque” e “saber em fracasso”. Prefiro a segunda tradução, pois ela nos permite pensar, em português, naquilo que Lacan propunha com esta expressão. Como ele mesmo observa, o “saber em fracasso” não se confunde com o “fracasso do saber”, mas deve ser pensado como uma “*mise-en-abyme*”, como uma “estrutura em abismo” (Castello Branco, 2012). Disponível em: <<http://subversos.com.br/praticas-da-letra-a-paixao-do-ler-a-leitura-no-amor-em-fracasso/>>. Acesso em: mar. 2019

<sup>281</sup> LACAN, 2008b, p. 75.

<sup>282</sup> LACAN, 2008b, p. 77.

<sup>283</sup> BARTHES, 1983.

sentidos usualmente herdados do outro. Reconhecer essa significância no texto passa, também, pelo movimento erótico do corpo: “o movimento em que o meu corpo vai seguir as suas próprias ideias – porque o meu corpo não tem as mesmas ideias que eu”.<sup>284</sup> Ou, como quer Duras: “Não se pode escrever sem a força do corpo”.<sup>285</sup>

Seguir o fio do discurso analítico é operar com o par escrita/leitura. Nesse ponto, a escrita, por ser sensível à significância, teria a chance de abrir as palavras a seus equívocos: “é no ponto mesmo de onde brotam os paradoxos de tudo que chega a se formular como efeito da escrita que o ser se apresenta, se apresenta sempre, por *parecer*”.<sup>286</sup> Ao articular o amor em relação ao *parecer*, Lacan rasura as definições fabricadas do amor ao longo das eras, para, então, indicar a razão de um novo amor: “ponto mesmo de onde brotam os paradoxos”.

Mas como Lacan se envolve com o ilimitado da significância? Como ele opera com esse cortejo de gozo das palavras mais além do que elas aparentemente comunicam? Vejamos onde nos leva a escrita de Lacan. Em “O aturdido” – texto que precede em alguns meses<sup>287</sup> o início do *Seminário, livro 20*: mais, ainda –, Lacan se serve dos equívocos da língua, da trama dos sons e dos sentidos: “começo pela homofonia – da qual depende a ortografia”. No começo, temos o título – *L’étourdit* – no qual podemos escutar, ao mesmo tempo: “o aturdido” [*L’étourdi*], como também “a volta dita” [*le tour dit*]. “O aturdido” joga com a homofonia, escrevendo-a na letra, fazendo ressoar a figura do “aturdido” próxima à do arrebatamento, à medida que a “volta dita” aponta para a abertura da palavra.

A psicanálise como aturdimiento toma a palavra no ponto da equivocidade do sentido, como o próprio título coloca em ato. Nesse sentido, ao fazer uso da ambivalência das palavras, Lacan deixa clara sua intenção: “Começo pela homofonia – da qual depende a ortografia. Que, na língua que me é própria, como brinquei mais acima, equivoca-se o dois [*deux*] por deles [*d’eux*] [...]. Encontramos outras nesse texto, desde o parecer [*parêtre*] até o s’emblemante [*s’emblant*]”.<sup>288</sup> A partir de uma mesma pronúncia, a

<sup>284</sup> BARTHES, 1983, p. 53.

<sup>285</sup> DURAS, 1994, p. 23.

<sup>286</sup> LACAN, 2008b, p. 50.

<sup>287</sup> No começo de “O aturdido”, Lacan adverte os leitores: “Parto de migalhas, decerto não filosóficas, já que é a meu seminário deste ano (em Paris I) que elas dão relevo” (LACAN, 2003, p. 449). E, ao final do texto, Lacan o data: 14 de julho de 1972. Localizamos que a última lição do *Seminário, livro 19*: ... ou pior tinha ocorrido poucos dias antes (21 de junho de 1972). Portanto, “O aturdido” é um texto tecido de fragmentos do *Seminário, livro 19* e precede, em alguns meses, o início do *Seminário, livro 20* (21 de novembro de 1972).

<sup>288</sup> LACAN, 2003, p. 493.

palavra escrita ganha sentidos diferentes, e essa indecidibilidade do sentido chega ao ponto de tornar o texto lacaniano ilegível: um escrito para não ser lido.<sup>289</sup>

Se um texto não se destina à compreensão, é um bom começo, observa Lacan,<sup>290</sup> pois é exatamente por isso que temos a oportunidade de explicá-lo. Como localiza Ram Mandil, a leitura como compreensão é a leitura rotineira, aquela que busca sempre o mesmo sentido: “a ‘compreensão’ indica a possibilidade de um escrito convergir para a univocidade de um sentido, o que associa o movimento de ‘compreender’ ao estabelecimento de um limite”. Por sua vez, o “explicar” indica outra direção, a explicação não domina o objeto, mas o desdobra, o “*explanare* tem o sentido de espalhamento, desdobramento sobre um plano. Na primeira, a presença de um limite é evidente. Na segunda, o horizonte é o infinito”.<sup>291</sup> Nesse sentido, um texto *escrito para não se ler* resistiria a uma leitura que procurasse compreender um sentido unívoco, sendo antes necessário manter um intervalo entre os significantes e os efeitos de significação.

Assim, a leitura de “O aturdito” nos conduz para além do princípio aristotélico da não contradição, princípio que diz ser “impossível o mesmo pertencer e não pertencer simultaneamente ao mesmo e segundo o mesmo”.<sup>292</sup> Seguindo uma outra razão, uma palavra pode ser lida ao mesmo tempo de diferentes formas, lançando o leitor a sentidos/direções simultaneamente divergentes. Por exemplo: *parêtre*, assim escrito, nos permite ler tanto *paraître* (parecer), quanto *par être* (para ser). Os jogos homonímicos de Lacan buscam desestabilizar a aparente univocidade do sentido, ou seja, eles denunciam a fragilidade do princípio que diz ser impossível que uma palavra tenha e não tenha o mesmo sentido. Nas palavras de Lacan: “nada funciona, portanto, senão pelo *equivoco* *significante*, isto é, pela astúcia por meio da qual o *ab-senso* da relação se tamponaria no ponto de suspensão da função”.<sup>293</sup>

Barbara Cassin localiza a passagem operada nesse texto lacaniano: “do princípio ‘não existe contradição’ para o princípio ‘não há relação sexual’. É a discursividade desse novo princípio, não há relação sexual, que “‘O aturdito’ põe em operação”.<sup>294</sup> Desse modo, Lacan parte do princípio aristotélico para ir além.

---

<sup>289</sup> Ao referir-se à coletânea de seus próprios *Escritos* (2003), Lacan diz: “um escrito, em minha opinião, é feito para não se ler. É que diz outra coisa” (LACAN, 2003, p. 503)

<sup>290</sup> LACAN, 2008b.

<sup>291</sup> MANDIL, 2003, p. 177.

<sup>292</sup> CASSIN, 2013, p. 13.

<sup>293</sup> LACAN, 2003, p. 459, grifo nosso.

<sup>294</sup> CASSIN, 2013, p. 13.

A ausência (*ab-sence*) da relação sexual é a chave, para que esse texto – escrito para não se ler – possa, ainda assim, encontrar algum desdobramento possível. Mas, para isso, é preciso ler na “palavra um tráfico para além das línguas”.<sup>295</sup> Nesse sentido, “é preciso mudar as equivalências”, passando da univocidade do sentido à “homonímia e equívoco ab-senso”.<sup>296</sup> A autora explica: de um lado, temos a palavra tomada por sua definição, por seu valor de uso na linguagem, e, de outro, a psicanálise como aturdimiento, por tomar a palavra no ponto da equivocidade do sentido. “Não há sentido que não seja equívoco, e isso se chama ‘ab-senso’, escapadela para fora da norma aristotélica do sentido”.<sup>297</sup> Mas lembremos que todo equívoco está fadado a um “saber em fracasso”.

Para desdobrar o que seria essa mudança de equivalência, extraio do texto de Barbara Cassin a “tradução” de uma passagem de “O aturdido”, na qual Lacan, “na língua que lhe é própria”, refaz a “piada feita por Demócrito sobre o *meden* – ao extraí-lo, pela queda do *me*, da negação, do nada que parece invocá-lo [...] Demócrito, com efeito, presenteou-nos com o *átomo* do real radical, ao elidir o ‘não’, *me*”.<sup>298</sup> Portanto, Lacan localiza que Demócrito, por meio de uma operação de subtração, acaba por inventar uma palavra (*meden* - *me* = *den*). Se *meden* significa vazio/nada, Barbara Cassin localiza que *den* é uma palavra que inexiste na nomenclatura da língua grega: “Como expressar o sentido de uma palavra que não existe na língua? É o que também perguntamos ao ler e ao traduzir Lacan”.<sup>299</sup>

Ao fazer um corte sobre uma palavra que existe na língua (*meden*), Demócrito chega a um elemento inexistente (*den*). Para Cassin, a ideia de “falso corte” se faz necessária para compreender o que está em jogo nessa modalidade de fabricação, pois se trata de “um significante inventado por meio de um corte atópico”.<sup>300</sup> *Den* é uma palavra forjada do “nada” (*meden*) – pela queda da negação que compõe a palavra *vazio*. *Den* é menos que nada. E essa é a piada de Demócrito, na medida em que “o chiste é o lapso calculado, aquele que tira proveito do inconsciente”.<sup>301</sup>

Desse modo, atesta-se a afirmação lacaniana de que “tudo o que parece, por um semblante de comunicação, é sempre sonho, lapso, joke”.<sup>302</sup> Ao lado da piada estão as

---

<sup>295</sup> LACAN, 2003, p. 504.

<sup>296</sup> CASSIN, 2013, p. 16.

<sup>297</sup> CASSIN, 2013, p. 17.

<sup>298</sup> LACAN, 2003, p. 496, grifo nosso.

<sup>299</sup> CASSIN, 2013, p. 38.

<sup>300</sup> CASSIN, 2013, p. 38-39.

<sup>301</sup> LACAN, 2003, p. 542.

<sup>302</sup> LACAN, 2003, p. 492.

demais formações do inconsciente, localizadas por Freud – sonho, lapso, chiste. São esses os equívocos pelos quais se escreve uma enunciação que não se restringe à intencionalidade de um enunciado. Nesse sentido, lemos a frase: “que se diga fica esquecido por trás do que se diz no que se ouve”.<sup>303</sup> A operação de Lacan é atestar o equívoco obliterado, ou seja, escrever a “ambiguidade intratável”, sem ceder à significação.

É isso que atesta o *den*: elemento mínimo que se configura, para Lacan, como o “átomo do real radical”.<sup>304</sup> Ou ainda, como quer Barbara Cassin, trata-se de uma palavra impossível, quando se segue o fio da linguagem: “*den, iun*, é o nome do átomo quando já não pode ser confundido nem com o ser da ontologia nem ser tomado por um corpo elementar da física”.<sup>305</sup> Palavra subtraída e não domesticável: “os átomos – aguentemos firme, Demócrito – são *den*, menos que nada”.<sup>306</sup> Se *meden* figura o vazio, é por meio de um falso corte que chegamos a *den*: “menos que nada”. E, aqui, encontramos o belo verso de Fernando Pessoa “Em baixo, a vida, metade de nada, morre”.<sup>307</sup>

Trata-se de um elemento mínimo, ilegível e impassível de significação: o mais inaparente dos corpos. Assim, “Demócrito concebe seus átomos como letras. Nada além de ideias, mas inventadas e recriadas a cada vez pelo estilete, a mão”.<sup>308</sup> Dessa citação, extraímos e aproximamos três significantes: átomos-letras-invenção. Portanto, o “átomo do real” remete à caligrafia, à invenção de uma escrita feita à mão, com o corpo. Lembremos o ponto ao qual chega Lacan em *O Seminário, livro 20*, ao conduzir a razão do discurso analítico em direção à significância, ao gozo do corpo.

Ao que Barbara Cassin acrescenta, ainda, a *música*:

O “ritmo” – o das ondas, dos acasos da vida, dos humores dos homens - [...] designa a maneira como o objeto surge de seu movimento, capturado no devir e no fluxo tal como ocorre em uma música, o *ductus* da escrita que fabrica uma letra e não outra. [...] O “modo”, forma de expressão ou tropo, não é a “posição” perene que um objeto ocupa no espaço, mas a maneira como o *ductus* gira para produzir a trajetória de uma letra e a inscrição dessa trajetória no espaço. Ondas e propagações, efeitos e efeitos de efeitos, antes de ser corpos.

Den: o nome do significante quando ele se inventa como tal, não podendo ser confundido com nenhum significado e com nenhum

---

<sup>303</sup> LACAN, 2003, p. 449.

<sup>304</sup> LACAN, 2003, p. 496, grifo nosso.

<sup>305</sup> CASSIN, 2013, p. 49.

<sup>306</sup> CASSIN, 2013, p. 51.

<sup>307</sup> PESSOA, 1995, p. 15.

<sup>308</sup> CASSIN, 2013, p. 52.

referente, está ligado à letra e à representação do discurso pela letra. Tal é a amplitude do clam que constitui a engrenagem de “O aturdido”.<sup>309</sup>

Portanto, o *den* está ligado à letra. Letra fabricada do ritmo, do trajeto de um elemento mínimo, das propagações do seu movimento. Não é esse um objeto inerte, de um mundo inanimado, mas aquele que inscreve – animado por uma música – seu fluxo no espaço. O *den*, ligado à letra, é a escrita de um significante inventado, que não se confunde com nenhuma significação suposta.

Barbara Cassin propõe pensar o real do princípio “não há relação sexual” sob o aspecto do “passageiro clandestino”, que é o *den*. Com clandestino [*clandestin*] temos mais um estranho jogo homofônico inventado por Lacan: *clam* (derivação do verbo coloquial *clamecer*/bater as botas) e *destin* (destino): “O *den* realmente o passageiro clandestino cuja morte cria agora nosso destino”. Lacan, num retorno ao *den* de Demócrito, faz a passagem da univocidade do sentido – sustentada pelo princípio de que “não há contradição” – em direção a essa *língua outra* atravessada pelo impossível de se escrever a relação sexual. Nessa outra concepção lógica, o sentido *ab-senso* é senso *ab-sexo*, ou seja, não existe sentido que não seja equívoco dada a impossibilidade de se escrever a relação sexual. E, assim, Lacan toma o *den* como presente: “átomos do real radical”.<sup>310</sup>

Não há sentido que não seja equívoco: tal é a engrenagem de “O aturdido”. Sensível à significância, Lacan busca sustentar a indecidibilidade do sentido na palavra, orientando-se pelo princípio de que “não há relação sexual”. Assim, ele traça o fio do discurso analítico, discurso que “demonstra poder sustentar-se inclusive pela psicose”.<sup>311</sup> A loucura não é compreendida pela psicanálise, mas, antes, é o discurso analítico que é *sustentado* pela loucura. Os “bons velhos tempos” da sala de plantão em Saint Anne, onde Lacan fez sua residência de psiquiatria, insistem em fazer ondas em “O aturdido”: “flagrada por tudo isso, admite que sua reputação de baderna decorria apenas das canções ali esganiçadas”. Trata-se do canto, do canto dos loucos na sala de plantão, da baderna dos gritos, do aturdimiento que gerava tamanho mal-estar no hospital psiquiátrico. E, aqui, seu texto “Função e campo da fala e da linguagem” – no qual ele resgata a importância da fala e da linguagem para a experiência analítica –, apresentado em 1953, torna-se, quase num jogo homofônico, “Ficção [*fiction*] e canto [*chant*] da fala e da linguagem”.<sup>312</sup>

<sup>309</sup> CASSIN, 2013, p. 53.

<sup>310</sup> LACAN, 2003, p. 496, grifo nosso.

<sup>311</sup> LACAN, 2003, p. 496.

<sup>312</sup> LACAN, 2003, p. 461.

Nesse jogo entre o dito e o dizer, a loucura demonstra algo que é da estrutura da linguagem: o canto, a dimensão de aturdimento e de exterioridade da fala que nos parasita. E, nessa *desarmonia*, são as palavras que jogam conosco.

Portanto, temos aqui a linguagem entre o canto e a ficção: entre a indiferenciação das canções esganiçadas pelos loucos e a decisão da palavra que corta o canto. Nesse litoral, “é a palavra que decide [*tranche*]”.<sup>313</sup> O verbo *trancher*, em francês, pode ser lido em duas direções: tanto “decidir”, “resolver”, quanto “cortar”. Logo, a palavra tem por função cortar, escandir o canto. Mas, em “O aturdito”, a escrita de Lacan opera com um “falso corte”, sustentando paradoxalmente uma indecidibilidade do sentido na palavra: verificamos que ali a palavra fornece indícios, mas não designa. A palavra não resolve (*de todo*) o que o canto abre para diferentes possibilidades de leitura. Nesse sentido, podemos dizer que Lacan fratura o campo da significação pelo canto das palavras. O recurso à homofonia é uma estratégia lacaniana para fazer incidir a fragmentação própria à linguagem, contrariando a ambição do sentido comum e frustrando a tentativa de construir um discurso purificado, aquele que (apenas idealmente) serviria para dizer das coisas do amor e da loucura.

De outro modo, entre as ficções e o canto, o recurso do analista é a palavra que fratura a língua, essa língua de ruídos indistintos, da qual o canto ainda não se retirou. Assim, o analista se serve da palavra onde convém. Trata-se de marcar com uma curvatura própria (*não-toda*) a hiância que produz a descontinuidade. Lembremos que “O aturdito” é feito de fragmentos do ensino oral de Lacan, e que, ali, ele não tem outro objetivo senão circunscrever uma direção para o discurso analítico. Vemos que o fragmento opera no texto como um corte que sustenta uma ausência de sentido (*ab-sens*), ao deixar em suspensão a ambiguidade de cada palavra, de cada frase. É nesse sentido que podemos afirmar que a fragmentação da escrita lacaniana se orienta pelo princípio de que “não há relação sexual”.

Se admitimos que, nesse texto, o passageiro clandestino é o *den* (ou seja, se é para esse destino que o texto nos direciona), toda manobra da escrita de Lacan é orientada para encerrar esse “átomo do real” no circuito do texto, para encerrar aquilo que da relação entre os sexos “não cessa de não se escrever”. Desse modo, Lacan parece seguir a orientação apontada em *O Seminário, livro 20*, precisamente na lição “Deus e o gozo d'A mulher”: “É preciso achar os átomos [...] Não é por nada que, ocasionalmente,

---

<sup>313</sup> LACAN, 2003, p. 451.

Aristóteles, mesmo se ele faz de desgostoso, cita Demócrito, pois se apoia nele. De fato, o átomo é simplesmente um elemento da *significância volante*<sup>314</sup>. Lançando-se para além do dito e por um caminho vertiginoso, Lacan chega a esse elemento da “significância volante” que acaba por ter seu trajeto escrito na letra:

Recorrer ao *não-todo*, ao *ahomenosum* [*hommoinsun*], isto é, aos impasses da lógica, é, ao mostrar a saída das ficções da Mundanidade, produzir uma outra “fixão” [*fixion*] do real, ou seja, do impossível que o fixa pela estrutura da linguagem. É também traçar o caminho pelo qual se encontra, em cada discurso, o real com que ele se enrosca, e despachar os mitos de que ele ordinariamente se supre.<sup>315</sup>

Lacan traça em sua escrita um percurso através das ficções produzidas ao longo das eras, por meio dos mitos, das histórias de amor, ou mesmo dos sentidos comuns atribuídos às palavras. Mas, ao passar por esses lugares – numa operação de “saber em fracasso” –, ele denuncia suas fragilidades e coloca a razão do discurso analítico sempre “ao lado”. Nesse sentido, Lacan procura servir-se de uma outra “fixão”, escrita com x – “mas não sem recorrer ao equívoco”.<sup>316</sup> “Fixão” do real: letra que fixa o impossível de ser fixado, ou, ainda, escrita de um elemento mínimo que somente é fabricada a partir de seu trajeto volante no espaço, de sua música. Em “O aturdito”, localizamos o *den* como o passageiro clandestino que opera a redução dos mitos a um elemento não-todo referido às leis da significação: o mais inaparente dos corpos. O *den* de Demócrito – sua piada – faz-se como um barqueiro para Lacan, conduzindo-o pelo caminho de encontrar em cada discurso o real em jogo.

Esse átomo da significância aponta para uma outra razão e nos conduz a mudar de língua, a pensar o amor nos terrenos de lalíngua. Um amor mais próximo da poesia, da letra, das palavras indecisas, das coisas sem importância útil. E talvez seja por isso que “da história inteira você retém apenas certas palavras que ela disse no sono, essas palavras que dizem aquilo por que você está tomado”.<sup>317</sup> Sim, de todo o drama do amor, retemos apenas certas palavras. E, mais uma vez com Duras, sabemos: nada mais volante que as palavras do sono, assim retidas das propagações dos murmúrios da língua.

---

<sup>314</sup> LACAN, 2008b, p. 77, grifo nosso.

<sup>315</sup> LACAN, 2003, p. 480, grifo do autor.

<sup>316</sup> LACAN, 2003, p. 484.

<sup>317</sup> DURAS, 1984, p. 56.

### 3.2 Lituraterra

*Falar a partir de ninguém  
Ensina a ver o sexo das nuvens  
Manoel de Barros*<sup>318</sup>

Uma leitura de “O aturdito” nos mostra como a escrita de Lacan empreende uma precipitação das ficções construídas ao longo das eras, ao passo que conduz à letra como “fixação” do real, elemento atômico e destacável. Texto em francês, ou mesmo em “sobrefrancês”, como quer Bárbara Cassin, “O aturdito” nos leva ao terreno da polifonia das línguas e parece colocar à prova a afirmação de que “a linguagem é feita de lalíngua”.<sup>319</sup> Mas trata-se de um texto galático? “Um ‘afreudisiaco’ introjetado na galáxia de Lalíngua”.<sup>320</sup> é assim que Haroldo de Campos nomeia a intervenção lacaniana no discurso analítico a partir de Freud.

Referindo-se a seu livro *Galáxias*, Campos diz ter encontrado em Barthes a melhor caracterização para os textos ditos “galáticos”: precisamente a partir da concepção barthesiana dos textos “escritíveis” (*scriptibles*), presente nas primeiras páginas de *S/Z*. Esses textos se diferenciariam dos chamados textos “clássicos” por não serem legíveis. Nesse sentido, o leitor não é mais um consumidor, mas um produtor do texto: “o re-escrever só poderia consistir em disseminar o texto, dispersá-lo no campo da diferença infinita”.<sup>321</sup> Assim, o leitor produz o texto ao disseminá-lo, ao tomá-lo por sua diferença, antes que o sistema da crítica venha impedir essa abertura à pluralidade dos acessos. Portanto, interpretar é estimular o plural de que é feito o texto:

Nesse texto ideal, as redes são múltiplas e se entrelaçam, sem que nenhuma possa dominar as outras; este texto é uma galáxia de significantes, não uma estrutura de significados; não tem início; é reversível; nele penetramos por diversas entradas, sem que nenhuma possa ser considerada principal; os códigos que mobiliza perfilam-se a perder de vista, eles não são dedutíveis (o sentido, nesse texto, nunca é submetido a um princípio de decisão, e sim por lance de dados); os sistemas de sentido podem apoderar-se desse texto absolutamente plural, mas seu número nunca é limitado, sua medida é o infinito da linguagem.<sup>322</sup>

---

<sup>318</sup> BARROS, 2005, p. 25.

<sup>319</sup> LACAN, 2008b, p. 149.

<sup>320</sup> CAMPOS, 2017, p. 386.

<sup>321</sup> BARTHES, 1992, p. 39.

<sup>322</sup> BARTHES, 1992, p. 39-40.

O texto plural ou galático – ao abrir-se para a polissemia – prescinde da concepção do verdadeiro, do provável, ou mesmo do possível. Para Barthes, não existe fora do texto, mas tampouco haveria um todo do texto: “o que equivale a dizer que no texto plural não pode haver estrutura narrativa, gramática ou lógica da narrativa”.<sup>323</sup> A leitura consiste em nomear (renomar) os sentidos *em devir*, por meio de um deslizamento metonímico: “é estrelar o texto ao invés de compactá-lo”.<sup>324</sup> Assim, Barthes propõe “estrelar” o texto a partir da extração de curtos fragmentos que, por sua vez, serão tomados como unidades de leitura. A leitura plural não teria por objetivo estabelecer a verdade do texto nem submetê-lo a um princípio de decisão, pois esse texto ideal é tão plural quanto são suas possibilidades de leitura.

Haroldo de Campos, ao encontrar uma definição para o texto “galático” em Barthes, apressa-se para diferenciá-lo do estilo e da intenção em Lacan:

A diferença está em que, para Barthes, crítico-escritor, nesse jogo, no texto plurímico – pelo menos no caso ideal do texto “absolutamente plural” – não há um “princípio de decisão” quanto aos códigos de sentido, não há critério de “verdade”, para Lacan, escriba-estilista, mas sobretudo “maître de la vérité”, o que revela, no estudo do sonho, do lapso, do chiste, da “psicopatologia da vida cotidiana”, é a “anamnese psicanalítica”, que diz respeito não à “realidade”, mas à “verdade”, ao “nascimento da verdade na fala”, à restituição do sujeito ao seu lugar-de-verdade.<sup>325</sup>

Se a escrita lacaniana nos transporta ao terreno da polifonia das línguas ou, como quer Campos, a essa “rapsódia de lalíngua”, é porque pretende uma cifração<sup>326</sup> final. O discurso analítico não está aberto a toda deriva significante: ele se vincula à letra no que ela evoca de gozo. É o que leva Lacan a estabelecer esta equivalência: “o escrito é o gozo”.<sup>327</sup> O que interessa a Lacan, ao pensar a formalização da linguagem, é outra coisa que não a simples homofonia do dizer. Seu movimento é – por meio da homofonia e dos equívocos significantes – abrir caminho à verdade do ser falante, pela expressão de uma escrita descontínua, rompida, afetada pelo real: “É em uma letra, e é nisso que o significante mostra essa *precipitação* pela qual o ser falante pode ter acesso ao real [...] cada vez que se trata disso, é sempre de uma referência à escrita que o que pode ser situado

---

<sup>323</sup> BARTHES, 1992, p. 40.

<sup>324</sup> BARTHES, 1992, p. 47.

<sup>325</sup> CAMPOS, 2017, p. 387.

<sup>326</sup> “Cifração” é o contrário de “decifração”. A cifragem não remete ao desvelamento ou à interpretação, mas permite ler um texto a partir da letra, do que se manifesta para além da mensagem.

<sup>327</sup> LACAN, 2009, p. 120.

na linguagem acha seu real”.<sup>328</sup> É por meio da letra que se pode ter acesso ao real. Então, se nos textos “galáticos” o deslizamento tende ao infinito, a precipitação da letra é um ponto de parada na cadeia significante, ruptura que possibilita a inclusão do gozo.

*Precipitação* é uma palavra que figura em “Lituraterra”, texto que compõe a abertura dos *Outros Escritos*.<sup>329</sup> Lacan tinha como prática escrever textos a partir do seu ensino oral, como vimos ser o caso de “O aturdito”, tecido de fragmentos do Seminário. Com “Lituraterra” – justamente o texto que aborda a escrita como interface entre literatura e psicanálise –, ocorre um movimento inverso. Esse artigo foi publicado pela primeira vez na revista *Littérature* nº 3, em outubro de 1971, número que teve por tema “Literatura e Psicanálise”. Porém, é excepcional que Lacan, na lição de 12 de maio de 1971, de seu *O Seminário, livro 18*: de um discurso que não fosse semblante, tenha feito uma leitura desse escrito, como testemunha Jean Allouch.<sup>330</sup> Lacan sempre privilegiou em seus seminários a fala “improvisada”, mas, para dizer sobre a “Lituraterra”, ele parte do escrito.

Portanto, comecemos, mais uma vez, pelo título, “Lituraterra”: “essa palavra é legitimada pelo *Ernout et Meillet*: lino, litura, liturarius. Mas me ocorreu pelo jogo da palavra com que nos sucede fazer chiste: a aliteração nos lábios, a inversão no ouvido”.<sup>331</sup> Como nota Ram Mandil,<sup>332</sup> Lacan retoma a raiz latina *lino*, que dá origem ao termo *litura*, com o sentido de cobertura, mas também de rasura. E, por sua vez, *litura* formaria a palavra *liturarius*: escrito que possui rasuras. Por um jogo de aliterações (como “sucede fazer no chiste”), Lacan transforma “Literatura” em “Lituraterra”, equívoco que conduz a letra (*littera*) à litura: “rasura de traço algum que seja anterior, é isso que do litoral faz terra. *Litura* pura é o literal”.<sup>333</sup> A letra como litoral – entre domínios absolutamente diferentes – leva ao literal, à pura rasura.

Lacan escreve “Lituraterra” ao retornar de uma viagem ao Japão, ainda sob os efeitos da caligrafia japonesa e de seu “excesso”, “na qual o singular da mão esmaga o universal”.<sup>334</sup> Ele ainda nos diz que a escrita desse ensaio só foi possível graças à visão da planície siberiana que ele teve de dentro do avião, em seu retorno à França:

---

<sup>328</sup> LACAN, 2016, p. 245, grifo nosso.

<sup>329</sup> LACAN, 2003.

<sup>330</sup> ALLOUCH, 2010.

<sup>331</sup> LACAN, 2003, p. 11.

<sup>332</sup> MANDIL, 2003.

<sup>333</sup> LACAN, 2003, p. 21, grifo do autor.

<sup>334</sup> LACAN, 2003, p. 20.

Por entre-as-nuvens, o escoamento das águas, único traço a aparecer, por operar ali ainda mais do que indicando o relevo nessa latitude, naquilo que da Sibéria é planície, planície desolada de qualquer vegetação, a não ser por reflexos, que empurram para a sombra aquilo que não reluz.<sup>335</sup>

“Por entre-as-nuvens” se dão a ver as *rasuras* desenhadas na *terra* pelo escoamento das águas: “a escritura é esse próprio ravinamento”.<sup>336</sup> Os riachos literalmente escrevem sobre essa paisagem desolada, como efeito da precipitação da chuva:

O que se revela por minha visão do escoamento, no que nele a rasura predomina, é que, ao se produzir por entre-as-nuvens, ela se conjuga com sua fonte, pois que é justamente nas nuvens que Aristófanes me conclama a descobrir o que acontece com o significante: ou seja, o semblante por excelência, se é de sua ruptura que chove, efeito em que isso se *precipita*, o que era matéria em suspensão.

Essa ruptura que dissolve o que constituía forma, fenômeno, meteoro, e sobre a qual afirmei que a ciência opera ao perpassar o aspecto, não será também por dar adeus ao que dessa ruptura daria em gozo que o mundo, ou igualmente o imundo, tem ali pulsão para figurar a vida?

O que se evoca de gozo ao se romper um semblante, é isso que no real se apresenta como ravinamento das águas.<sup>337</sup>

Por meio do ciclo das águas, Lacan conjuga o ravinamento à fonte, ou seja, às nuvens: forma volátil que figura o significante como semblante por excelência. Laura Rubião localiza que a metáfora das nuvens, utilizada nesse trecho por Lacan, alude à comédia *As nuvens*, de Aristófanes. No contexto da peça, as nuvens representam o caráter mutante das palavras que servem para tudo: um filho pode provar ao pai que é justo espancá-lo, para isso bastando saber fazer uso da linguagem, colocando-a a serviço de sua própria satisfação: “assim se expressa a crítica aristofânica à pretensão da arte retórica que se nutre do aspecto plástico, móvel e fugidio da linguagem [...]. As nuvens não têm forma capturável, transformam-se no que desejam”.<sup>338</sup>

Como enfatiza Ram Mandil (2003), há uma conjugação entre o escoamento das águas na terra e as nuvens (entre a escrita e os semblantes), mas, ao mesmo tempo, riachos e nuvens não se confundem, porque há entre eles uma ruptura, uma descontinuidade representada, na forma de chuva, pela *precipitação*. A ruptura dos semblantes dissolve o que constituía aparência, forma, fenômeno, e deixa entrever os efeitos de gozo. Desse

---

<sup>335</sup> LACAN, 2003, p. 21.

<sup>336</sup> LACAN, 2003, p. 24.

<sup>337</sup> LACAN, 2003, p. 22, grifo nosso.

<sup>338</sup> RUBIÃO, 2006, p. 263.

modo, pode-se dizer que há tanto continuidade como descontinuidade entre os elementos em questão – semblante e gozo –, pois é por meio da precipitação dos semblantes que se pode ter acesso a algo de real. A letra como litoral se destaca, na medida em que a aparência (isso que constituía forma e agregava sentido aos fenômenos) se apaga. Nas palavras de Lacan: “A nuvem da linguagem faz escrita”.<sup>339</sup>

A ruptura da forma e do significado universal de uma palavra mostra, com a escrita, a intrusão do real na língua: “a escrita não decalca este último [o significante], mas sim seus efeitos de língua, o que dele se forja por quem a fala”.<sup>340</sup> Essa operação com a materialidade significante, assim como os efeitos da sua incidência no corpo – “a aliteração nos lábios, a inversão no ouvido” –, está presente na palavra “Lituraterra”, palavra forjada por Lacan e que aponta para o gozo que escoo nesse percurso de uma escrita, isso que não varia, esse erro que não se apaga: terra rasurada.

O texto “Lituraterra” prossegue com algumas considerações sobre a cultura japonesa e de sua relação com a escrita. Nesse ponto, Lacan faz referência ao livro de Roland Barthes, *O império dos signos*, propondo um outro título, *O império dos semblantes*: “decerto foi isso que deu a Roland Barthes o sentimento inebriado de que com todas as suas boas maneiras o sujeito japonês *não faz envelope para coisa alguma*. *O império dos signos*, intitulou ele seu ensaio, querendo dizer: império dos semblantes”.<sup>341</sup>

Em *O império dos signos*, Barthes testemunha como o Japão também o colocou em situação de escrita: “essa situação é exatamente aquela em que se opera certo abalo da pessoa, uma revirada das antigas leituras, uma sacudida do sentido”.<sup>342</sup> Nesse livro, Barthes manifesta seu fascínio pelos gestos japoneses: a maneira de preparar a comida, a polidez da saudação, o traçado da escrita, a forma como os objetos são embalados. Ele observa como é valorizada a prática de embalar os objetos e, mais ainda, como a futilidade do objeto muitas vezes é desproporcional ao luxo do invólucro: “um docinho, um pouco de pasta de feijão açúcarada, um souvenir vulgar, são embalados com tanta suntuosidade quanto uma joia”.<sup>343</sup>

---

<sup>339</sup> LACAN, 2008b, p. 128.

<sup>340</sup> LACAN, 2003, p. 22.

<sup>341</sup> LACAN, 2003, p. 24, grifo nosso.

<sup>342</sup> BARTHES, 2007b, p. 10.

<sup>343</sup> BARTHES, 2007b, p. 61.

O fazer japonês com os embrulhos não convoca à decifração, como, por vezes, é hábito do homem “ocidentado”,<sup>344</sup> tentar adivinhar o objeto revestido pelo papel de presente. De outro modo, na cultura oriental, o invólucro (a combinação dos materiais, do papelão, das fitas) não é apenas um acessório do objeto, mas é o próprio objeto. A volúpia da caixa se faz como presente, pois o que guarda é insignificante, esvaziado, quase nada: “encontrar o objeto que está no pacote, ou o significado que está no signo, é jogá-lo fora”.<sup>345</sup> O envelope japonês se sustenta sem referência a seu conteúdo e demonstra seu valor para além do objeto veiculado. Portanto, não há o que interpretar, pois a forma é oca, os semblantes revestem *nada*: apenas bordam o vazio. Trata-se antes de ler a maneira inusitada como o *nada* será ofertado ao outro. Por isso, Lacan insiste na ideia de semblante, pois, diferentemente do signo, ainda que prevaleça o gesto de encobrir, o que se encobre é *nada*.

Ler esse gesto é refazer o trajeto da mão que o escreveu: o corte, o desenho, a dobra, o laço. Ou seja, trata-se de ler o modo como o semblante é manuseado e a satisfação extraída desse ato de compor o invólucro. O envelope japonês borda o vazio, e Barthes lê nesse fazer uma escrita, estendendo esse aspecto do embrulho à culinária, à arquitetura da cidade de Tóquio, assim como à caligrafia.

Ao visitar uma papelaria, Barthes percebe que ali se inventam qualidades para as duas matérias primordiais da escrita: a superfície e o instrumento que a traça, ao passo que se negligencia a borracha ou seus substitutos: “a borracha, o objeto emblemático do significado que gostaríamos de apagar”.<sup>346</sup> Antes de pretender veicular um sentido ou um conteúdo, o que está em jogo na caligrafia é o traço de uma escrita irreversível e frágil: “o pincel pode deslizar, torcer-se, levantar-se, e o traçado se cumpre, por assim dizer, no volume do ar, tem a flexibilidade carnal, lubrificada, da mão”.<sup>347</sup> Mais uma vez, o que se destaca é o movimento da mão que sulca o papel, em detrimento da mensagem veiculada – o deslizamento, a torção, o traçado –, de modo que não se sabe ao certo o limite entre a pintura e a escrita.

A caligrafia japonesa também fascinava Lacan e parece ter impulsionado a escrita de “Lituraterra”: “rasura de traço algum que seja anterior, é isso que do litoral faz terra.

---

<sup>344</sup> Trata-se de um neologismo lacaniano. Na “Lição sobre Lituraterra”, Lacan propõe que seus ouvintes tentassem produzir o traço da caligrafia japonesa. Mas adianta que o resultado seria “lamentável”, pois, em suas palavras, “não há esperança para um *ocidentado*” (LACAN, 2009, p. 113, grifo do autor).

<sup>345</sup> BARTHES, 2007b, p. 62.

<sup>346</sup> BARTHES, 2007b, p. 115.

<sup>347</sup> BARTHES, 2007b, p. 118.

*Litura* pura é o literal. Produzi-la é reproduzir essa metade ímpar com que o sujeito subsiste. Esta é a façanha da caligrafia”.<sup>348</sup> Lacan recorre à imagem dos sulcos da planície siberiana para formular a noção de letra, assim como o traço japonês também figura esse gesto definitivo no qual o singular da mão esmaga o universal, ao sulcar o papel. Dessa forma, ele recorre ao efeito de escrita presente na língua japonesa para “laturaterrar” os semblantes, interessando-lhe sobretudo como a pronúncia em caracteres é distinta da maneira como se traduz o que o caractere quer dizer, ou seja, sua mensagem. Ao fazer em seu seminário uma leitura do texto “Lituraterra”, Lacan deixa ainda mais clara a diferença de sua proposta com relação ao livro de seu “querido amigo Roland Barthes”.<sup>349</sup> Por mais “excelente” que lhe tenha parecido o texto barthesiano, Lacan lhe faz uma oposição:

E, de fato, por mais excelente que seja o escrito de Roland Barthes, eu lhe oporia o que estou dizendo hoje, ou seja, que *nada é mais distinto do vazio cavado pela escrita do que o semblante* na medida em que, para começar, ela é o primeiro de meus godês a estar sempre pronto a dar acolhida ao gozo, ou, pelo menos, a invocá-lo com seu artifício.<sup>350</sup>

Lacan insiste na diferenciação entre a letra e o significante, apontando para a descontinuidade, para a distinção radical entre o vazio escavado pela escrita e o semblante, na medida em que a escrita se faz como receptáculo capaz de dar acolhida ao gozo. Assim, a imagem do litoral e do ravinamento das águas, evocada por Lacan, remete, uma vez mais, à escrita de Duras, à paisagem litorânea de *Amor*, a S. Talah: cidade de areias, de vento, revolta pelo mar. Ali, nos diz Duras, “a tempestade escavou seus traços”.<sup>351</sup> Esse buraco escavado pela escrita invoca, a todo tempo, o gozo que ela experimenta, essa mulher sem nome, para a qual a dimensão discursiva do semblante parece ter perdido a eficácia:

Ele mostra ao viajante a espessura, a massa de S. Talah.  
 – Os filhos dela estão ali dentro, essa coisa, ela os faz, ela os dá –  
 acrescenta – a cidade está cheia deles, a terra.  
 Para, mostra ao longe, do lado do mar, do dique:  
 – Ela os faz ali, do lado do grito, ela os larga, eles vêm e os levam.  
 Ele fixa a direção do dique, continua:  
 – É um país de areias.<sup>352</sup>

---

<sup>348</sup> LACAN, 2003, p. 21.

<sup>349</sup> LACAN, 2009, p. 117.

<sup>350</sup> LACAN, 2009, p. 118, grifo nosso.

<sup>351</sup> DURAS, 2005, p. 55.

<sup>352</sup> DURAS, 2005, p. 73.

A letra dá acolhida a esse gozo dela, esse gozo fora do universo, para além do humano, próximo à selvageria. Desligada do mundo, ela se mantém de frente para o mar: “Não sente que é vista, não sabe que é olhada. Mantém-se de frente para o mar. Mãos enfiadas pela metade na areia, imóveis como o corpo. Força parada, deslocada até a ausência. Parada em seu movimento de fuga. Ignorando-o, ignorando-se”.<sup>353</sup> Entre o centro e a ausência, a letra faz borda ao gozo que ela ignora, demarcando ali o litoral: “eis a praia sem muros, o mar, as areias, as águas do mar”.<sup>354</sup>

### 3.3 A precipitação da língua na letra: “Nua, nua sob seus cabelos negros”

*No momento em que me dou conta de que o amor não é aquele que imagino, estou com esse novo amor, retomo com ele, não digo que o amor abandonado fosse falso, digo que está morto.*

*Depois daquele jantar em casa de Lol V. Stein as cores continuam as mesmas, as cores das paredes, do jardim. Ninguém sabe ainda o que está a ponto de mudar.*

Duras<sup>355</sup>

A distinção entre “o vazio escavado pela escrita” e os “semblantes” conduz a Literatura em direção à “Lituraterra”. Mas sabemos que nem todas as escritas lituraterram os semblantes, ou seja, nem todo texto tem por efeito invocar o gozo. Nesse sentido, seria um índice dos textos de “Lituraterra” o efeito provocado em sua comunidade de leitores? Não se trata de textos-refúgio prontos a darem abrigo ao gozo do leitor?

Em conversa com Hélène Cixous, Michel Foucault dá seu testemunho sobre o efeito da escrita de Marguerite Duras. E, completamente capturado, ele manifesta sua impressão de que tudo lhe escapa, no momento em que procura falar de Duras como uma força fugidia que escapa das mãos:

Desde essa manhã, estou um pouco inquieto com a ideia de falar de Marguerite Duras. A leitura que fiz sobre ela, os filmes que vi me deixaram, sempre me deixam uma impressão muito forte. A presença da obra de Marguerite Duras permanece muito intensa, por mais distantes que tenham sido minhas leituras; e eis que, no momento de falar dela, tenho a impressão de que tudo me escapa. Uma espécie de *força nua* diante da qual se desliza, sobre a qual as mãos não têm poder. É a presença dessa força, força móvel e uniforme, dessa presença ao mesmo tempo fugidia, é isso que me impede de falar dela, e que sem dúvida me prende a ela.<sup>356</sup>

<sup>353</sup> DURAS, 2005, p. 31.

<sup>354</sup> DURAS, 2005, p. 142.

<sup>355</sup> DURAS, 1989, p. 33.

<sup>356</sup> FOUCAULT, 2001, p. 356, grifo nosso.

Cixous, por sua vez, revela ter um sentimento semelhante: após diversas leituras dos textos de Duras, resta-lhe a impressão de que não se pode apreendê-los: “isso nos amarra fortemente, nos prende, nos arrebatava”.<sup>357</sup> O leitor se torna presa de um texto que ele não é capaz de compreender e, quando isso ocorre, ele se encontra, como observa Cixous, sob o “efeito Duras”, efeito relativo a um certo transbordamento.

Próximo a esse contágio que acomete Michel Foucault e Hélène Cixous, temos o testemunho de Lacan em “Homenagem à Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein”:

Essa arte sugere que a arrebatadora é Marguerite Duras, e nós, os arrebatados. Mas se, ao calcarmos nossos passos nos passos de Lol, que ressoam em seu romance, nós os ouvimos a nossas costas sem haver encontrado ninguém, será porque sua criatura se desloca num espaço desdobrado, ou será que um de nós passou através do outro, e quem dela ou de nós deixou-se então atravessar? Onde se vê que a cifra deve ser enlaçada de outro modo – porque, para apreendê-la, é preciso contar três.<sup>358</sup>

Lol V. Stein, essa figura exilada das coisas, amarra fortemente o leitor, ela o prende, justamente por não se deixar capturar. Ouve-se seu passo muito próximo, mas não se encontra ninguém. É o que sempre diziam de Lol, que ela “escapava das mãos como água”.<sup>359</sup> Lacan percebe, então, que a cifra deve ser feita de outro modo: se ser compreendida não convém a Lol, seria “preciso contar *três*”. A figura do três se impõe e, assim, Lacan constrói sua leitura em três ternários, desdobrados em três tempos que se superpõem.

O primeiro ternário é composto por Michael Richardson - Anne-Marie Stretter - Lol V. Stein. Trata-se do acontecimento do baile em T. Beach, cena que o romance inteiro rememora: o arrebatamento de Michael Richardson por Anne-Marie, sob o olhar de Lol, terceira, como todas as pessoas do baile. Anos depois, o segundo ternário é Lol quem o arranja, formado por Jacques Hold - Lol - Tatiana. Lacan dirá que, desta vez, não se trata de um acontecimento, mas o arrebatamento aí se faz como um nó que se reata: “E o que é atado por esse nó é propriamente o que arrebatava – porém, mais uma vez, a quem?”<sup>360</sup> Arrebatado, Lacan ocupa, por sua vez, um lugar no terceiro ternário, em que os termos são Marguerite Duras - o arrebatamento de Lol V. Stein - Lacan: “onde eis-me o terceiro

---

<sup>357</sup> FOUCAULT, 2001, p. 356.

<sup>358</sup> LACAN, 2003, p. 198.

<sup>359</sup> DURAS, 1986, p. 8.

<sup>360</sup> LACAN, 2003, p. 199.

a introduzir um arrebatamento, no meu caso decididamente subjetivo”.<sup>361</sup> Assim, na construção de sua leitura, Lacan faz parte da engrenagem, ele dá seu testemunho a partir do lugar de um terceiro arrebatado.

Desse lugar, Lacan diz que não faz galanteios, mas propõe uma “baliza de método”. Dessa maneira, ele adverte sobre a grosseria que o psicanalista poderia cometer em suas “traquinices”, como atribuir a técnica de um autor a uma neurose qualquer, ou demonstrar, por meio dos mecanismos da obra, o edifício inconsciente. De outro modo, Lacan reconhece que Duras o precede em relação a seu próprio ensino e, ao observar isso, ele testemunha que a prática da letra converge para o uso do inconsciente:

A única vantagem que um psicanalista tem o direito de tirar de sua posição, sendo-lhe esta reconhecida como tal, é de se lembrar, com Freud, que em sua matéria o artista sempre o precede e, portanto, ele não tem que bancar o psicólogo quando o artista lhe desbrava o caminho.

Foi precisamente isso que reconheci no arrebatamento de Lol V. Stein, onde Marguerite Duras revela saber sem mim aquilo que ensino. [...] Que a prática da letra converge com o uso do inconsciente é tudo de que darei testemunho ao lhe prestar homenagem.<sup>362</sup>

Ao propor que a prática da letra converge para o uso do inconsciente, Lacan dá um passo além de Freud para pensar a relação que pode se estabelecer entre psicanálise e literatura. Como localiza Nina Leite:

Enquanto Freud leu a obra na sua relação com as formações do inconsciente, Lacan vai afirmar que a obra não imita o inconsciente, não é dele metáfora, mas sim que é a colocação em ato da estrutura. E quanto a este ponto afirmou que a prática da letra converge com o uso (*usage*) do inconsciente, o que entendo como a convergência entre a prática da letra e o saber fazer com *lalangue*.<sup>363</sup>

Portanto, “uso do inconsciente” difere das “formações do inconsciente”, propostas inicialmente por Freud. Se as “formações” colocam em jogo uma estrutura de metáfora e são passíveis de serem interpretadas por meio de um acréscimo de sentido, a palavra “uso”, diferentemente, perde essa conotação e se aproxima do aplicar, do fazer, do ato. Nesse sentido, a obra não se faz como uma metáfora do inconsciente, mas coloca em ato sua estrutura. Ou, como quer Nina Leite, o termo “uso” aponta, assim, para a convergência entre a prática da letra e o “saber fazer com lalíngua”, na medida em que “o

---

<sup>361</sup> LACAN, 2003, p. 199.

<sup>362</sup> LACAN, 2003, p. 200, grifo nosso.

<sup>363</sup> LEITE, 2016, p. 222, grifo da autora.

inconsciente é um saber-fazer com lalíngua. E o que se sabe fazer com lalíngua ultrapassa em muito o de que podemos dar conta a título de linguagem”.<sup>364</sup>

Interessante notar que essa *fórmula* que faz convergir a prática da letra e o uso do inconsciente tenha surgido, para Lacan, a partir da leitura da escrita de Duras e, mais propriamente, a partir de sua leitura de *O arrebatamento de Lol V. Stein*. Lol é essa figura escorregadia que escapa das mãos como água, figura que não cessa de não se escrever, tal como o real? Nesse sentido, será justamente a impossibilidade de interpretar o enigma que a palavra “arrebatamento” constitui que conduzirá Lacan a enlaçar a cifra de outro modo:

Este deve ser captado na primeira cena, na qual Lol é propriamente desinvestida [*dérobée*] de seu amante, ou seja, deve ser seguido no tema do vestido [*robe*], que sustenta aqui a fantasia a que Lol se prende posteriormente, a de um além para o qual não soube encontrar a palavra certa, essa palavra que, fechando as portas aos três, a teria conjugado no momento em que seu amante tivesse levantado o vestido, o vestido preto da mulher, e revelado sua nudez. Será que isso vai mais longe? Sim, até o indizível dessa nudez que se insinua substituindo seu próprio corpo. É aí que tudo se detém.

Não bastaria isso para reconhecemos o que aconteceu com Lol, e que revela o que acontece com o *amor*, ou seja, com essa imagem de si de que o outro reveste você e que a veste, e que, quando desta é desinvestida [*dérobée*], a deixa? O que ser embaixo dela? O que dizer disso, quando nesta noite, Lol totalmente entregue à sua paixão dos dezenove anos, sua investidura [*prise de robe*]; sua nudez ficou por cima, a lhe dar seu brilho?<sup>365</sup>

Para Lacan, reconhecer o que aconteceu com Lol V. Stein revela o que acontece com o amor. Diante do incapturável de Lol, e imerso nessa pobreza extenuada que marca a escrita de Duras, Lacan desenrola o fio de sua homenagem, situando-a ao pé da letra do arrebatamento de Lol V. Stein: “este deve ser captado na primeira cena, na qual Lol é propriamente desinvestida [*dérobée*] de seu amante”.<sup>366</sup> Retornemos, mais uma vez, à primeira cena: Anne-Marie Stretter “havia coberto aquela magreza com um *vestido* preto bastante decotado, com duas sobre-saias de tule igualmente pretas. Ela se queria assim feita e *vestida*, e estava a seu gosto, irrevogavelmente”.<sup>367</sup> O vestido preto que veste Anne-Marie revela o brilho da nudez de Lol V. Stein, nudez que se insinua substituindo seu próprio corpo. Nessa ausência absoluta de amor, Lol perde a única coisa que

---

<sup>364</sup> LACAN, 2008b, p. 149.

<sup>365</sup> LACAN, 2003, p. 201.

<sup>366</sup> LACAN, 2003, p. 200.

<sup>367</sup> DURAS, 1986, p. 10, grifo nosso.

aparentemente a recobria e, então, seu corpo é progressivamente substituído pelo corpo nu de uma outra mulher: “à medida que o corpo da mulher aparece a esse homem, o seu apaga-se, apaga-se, volúpia, do mundo”.<sup>368</sup>

Lacan se serve da equívocidade do significante *dérobée* – pois em francês escuta-se o *roubo*, mas, ao mesmo tempo, o *desinvestimento* – e, em ponto de aturdimento, segue pela significância da palavra: *robe, dérobée, prise de robe...* Desse modo, desliza-se do roubo [*dérobée*] do noivo ao tema do vestido [*robe*], que se faz como suporte da imagem corporal. É aí que tudo se detém, nesse desinvestimento, nessa *nudez sem corpo* para a qual Lol não conseguiu encontrar a palavra certa. Sem vestido, sem palavra, “o que lhe resta agora é o que diziam de você quando você era pequena, que você nunca estava exatamente ali”.<sup>369</sup> Lol não diz uma palavra sobre seu sofrimento. Na falta da palavra certa, ela se cala: “faltando, essa palavra estraga todas as outras, contaminando-as, é também o cão morto da praia em pleno meio-dia, esse buraco de carne”.<sup>370</sup>

Anos depois, após viver no automatismo de um casamento comum, Lol reencontra um casal de amantes e, para Lacan, um nó se reata nesse segundo ternário: “o que acontece a realiza”.<sup>371</sup> Jacques Hold, amante de Tatiana, está pronto para amar toda Lol, para “fazer parte da coisa mentida por ela”.<sup>372</sup> E, ao questionar-lhe a respeito do motivo, as palavras pronunciadas por Lol V. Stein ressoam: “ouço: nua sob os cabelos negros, nua, nua, cabelos negros”. A frase, em sua falha, ressoa com uma estranha intensidade, diz o narrador: “o ar estalou ao seu redor, a frase ressoa, rompe o sentido. Ouço-a com uma força ensurdecadora e não a compreendo, não compreendo mais nem mesmo que ela nada quer dizer”.<sup>373</sup> Frase sem metáfora, desconectada da cadeia: pura música que sai da boca de Lol V. Stein. É com o limite extremo da língua que se pronuncia a *palavra da nudez*, “essa palavra que não existe e que, no entanto, está aí: espera você a uma volta da linguagem”.<sup>374</sup> A volta dita [*le tour dit*] assim se faz como uma tradução para o arrebatamento.

Lacan demonstra – ao destacar essa frase, da qual o canto ainda não se retirou – o lugar em que está o olhar, olhar como pura mancha: “‘Nua, nua sob seus cabelos negros’ – essas palavras, vindas da boca de Lol, engendram a passagem da beleza de Tatiana à

---

<sup>368</sup> DURAS, 1986, p. 36.

<sup>369</sup> LACAN, 2003, p. 201.

<sup>370</sup> DURAS, 1986, p. 35.

<sup>371</sup> LACAN, 2003, p. 202.

<sup>372</sup> DURAS, 1986, p. 80.

<sup>373</sup> DURAS, 1986, p. 87.

<sup>374</sup> DURAS, 1986, p. 35.

função de mancha intolerável pertinente a esse objeto”.<sup>375</sup> A beleza de Tatiana se faz como último anteparo contra o real. Mas, nessa engrenagem, Lol não é *voyeuse*: ela é, antes, realizada, tornando-se uma mancha na cena.

Se Duras antecipa o ensino de Lacan, parece que a leitura lacaniana do caso<sup>376</sup> Lol V. Stein coloca em ato o desenvolvimento teórico que o próprio Lacan fará em “O aturdido” e “Lituraterra”, anos depois. Desse modo, a impossibilidade de interpretar essa figura “escorregadia”, pela via das formações do inconsciente e de suas significações, conduz Lacan, em seu texto de 1965, a se servir da homonímia e dos equívocos da língua para chegar à letra como receptáculo de gozo. Nas palavras de Dominique Fingermann: “Se Duras e outros poetas ‘equivocadores’ antecipam Lacan, é que eles lhe abrem caminhos para uma outra apreensão do saber fazer uso d’alíngua com a letra”.<sup>377</sup>

A prática da letra é terra de rasuras. Longe de construir belas metáforas, a escrita de Duras deflagra, nesse limite tênue e extenuante da língua, a ausência de sentido (*absens*). E, por essa via, Lacan propõe uma baliza de método: “que a prática da letra converge com o uso do inconsciente”. Isso porque a escrita de Duras coloca em ato um saber fazer uso do inconsciente, e Lol V. Stein oferece seu canto de louca: “nua, nua sob seus cabelos negros”.

Lacan escreve sua homenagem para transmitir a letra do arrebatamento de Lol V. Stein e, para isso, extrai do texto da arrebatadora Marguerite algumas palavras e um pedaço de frase que, como vimos, não é uma frase qualquer, mas um canto que toca o real de Lol e que ressoa ao nível de lalíngua. Dessa maneira, Lacan transpõe o drama de Lol em uma carta/homenagem destinada a Duras, como um fragmento retirado do romance. E, da posição de um terceiro arrebatado, devolve a mancha ao texto, mostrando o que não se vê: da janela do Hotel des Bois, a cabeleira loura de Lol, uma mancha na paisagem, como uma letra que resta à beira do campo de centeio.

A partir de “O aturdido”, de “Lituraterra” e agora da leitura lacaniana do caso Lol, podemos localizar que Lacan – como escritor e leitor – fragmenta pelas homofonias, mais que pelas polissemias, sublinhando o equívoco significante e provocando, assim, a

---

<sup>375</sup> LACAN, 2003, p. 202.

<sup>376</sup> Sobre a leitura de *caso Lol V. Stein*, ver: “Caso/fato clínico: a transmissão entre a conceitualização e a formalização”: “Não podemos deixar de lembrar a expressão ‘delírio clinicamente perfeito’ que Lacan utiliza para se referir ao romance de Marguerite Duras” (LEITE, 2016, p. 223). Encontramos essa expressão na biografia de Duras escrita por Lebelley: “O psicanalista apaixonou-se por Lol V. Stein. [...] Fica totalmente admirado com a descrição do *delírio clinicamente perfeito* de sua personagem” (LEBELLEY, 1994, p. 174, grifo do autor).

<sup>377</sup> FINGERMAN, 2016, p. 44.

suspensão dos sentidos usuais, pois “o senso comum diverge do inconsciente”.<sup>378</sup> Desse modo, Lacan opera com a significância, com a falha da frase e suas ressonâncias, para, com isso, desacostumar as palavras. Pelo fato de o analista ter um compromisso ético/clínico, o que se pretende é que “haja cortes no discurso tais que modifiquem a estrutura que ele acolhe originalmente”.<sup>379</sup> Que se modifique. Para isso, o corte privilegia a operação do inconsciente em ato e não somente suas formações, pois a prática da letra – ao evocar um saber-fazer com a língua – é, como quer Lacan, uma atividade que vai além daquilo de que se pode dar conta a título da linguagem.

O amor não figura como tema nesses três textos de Lacan, mas sabemos: o amor é o “pivô de tudo que se instituiu pela experiência analítica”.<sup>380</sup> Portanto o que se aponta nesse percurso é todo um trabalho para desacostumar a palavra “amor”. Nessa direção, o discurso analítico visa produzir um saber sobre o amor que diverge do senso comum, um saber *não-todo*, assim escrito próximo ao vazio em que se apresenta o gozo. Pois, quando reconstituída a história do amor, constata-se que ele é, antes, escrito com o que resta dela; ao passar pelos mitos construídos ao longo das eras, o amor, mais uma vez, se escreve com o que resta *ao lado*. Se, no dizer de Lacan, “a história se faz de manobras navais, o interessante é haver mulheres que não desdenham entrar no pelotão”<sup>381</sup>. Como uma outra forma de contar a história, a escrita do amor, assim, converge para o saber-fazer com a língua: “lama, líquido, maré de nudez”.<sup>382</sup>

---

<sup>378</sup> LACAN, 2003, p. 491.

<sup>379</sup> LACAN, 2003, p. 479.

<sup>380</sup> LACAN, 2008b, p. 45.

<sup>381</sup> LACAN, 2003, p. 468.

<sup>382</sup> DURAS, 1986, p. 87.

## REFERÊNCIAS

- ADLER, Laure. *Marguerite*. Paris: Gallimard, 1998.
- ALLOUCH, Jean. *O amor Lacan*. Rio de Janeiro: Companhia Freud, 2010.
- ANDRADE, Paulo. *Nada no dia se vê da noite esta passagem* (amor, escrita e tradução em Marguerite Duras). Tese de doutorado, (Letras – Estudos Literários) Faculdade de Letras, da UFMG, Belo Horizonte, 2005.
- BARROS, Manoel de. *Ensaaios fotográficos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005
- BARTHES, Roland. *A preparação do romance I – Da vida à obra*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, Roland. *Cadernos de viagem à China*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BARTHES, Roland. Durante muito tempo, deitei-me cedo. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987. p. 241-250.
- BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, Roland. *Le discours amoureux: Séminaire à l'École Pratique des Hautes études*. Paris: SEUIL, 2007a.
- BARTHES, Roland. *O grão da voz*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *O império dos signos*. São Paulo: Martins Fontes, 2007b.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70, 1983.
- BARTHES, Roland. *Prétexte: Roland Barthes, Colloque de Cerisy*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1978.
- BARTHES, Roland. *S/Z – Uma análise da novela Sarrasine de Honoré Balzac*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BASSOLS, Miguel. O feminino, entre centro e ausência. *Opção lacaniana online*, ano 8, n. 23, p. 1-15, jul. 2017. Disponível em: [http://www.opcaolacaniana.com.br/pdf/numero\\_23/O\\_feminino\\_entre\\_centro\\_e\\_ausencia.pdf](http://www.opcaolacaniana.com.br/pdf/numero_23/O_feminino_entre_centro_e_ausencia.pdf). Acesso em: jan. 2019.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita I – A palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2010a.

- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita II – A experiência limite*. São Paulo: Escuta, 2007.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita III – A ausência de livro*. São Paulo: Escuta, 2010b.
- BLANCHOT, Maurice. *A escritura do desastre*. São Paulo: Lumme Editor, 2016.
- BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito à morte. In: \_\_\_\_\_. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 309-351.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- CAMPOS, Haroldo de. A palavra vermelha de Hoelderlin. In: \_\_\_\_\_. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 93-108.
- CAMPOS, Haroldo de. O afreudisíaco Lacan na galáxia de Lalíngua. In: AUGUSTO; LUIZ; RIVERA (Org.). *Psicanálise – Coleção ensaios brasileiros contemporâneos*. Rio de Janeiro: Funarte, 2017. p. 371-390.
- CASSIN, Barbara. O ab-senso ou Lacan de A a D. In: BADIOU; CASSIN. *Não há relação sexual* (duas lições sobre “O aturdido” de Lacan). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2013. p. 9-60.
- CASTELLO BRANCO, Lucia. *A paixão do ler: a leitura no “amor em fracasso”*. Subversos Livraria e editora, 2012. Disponível em: <<http://subversos.com.br/praticas-da-letra-a-paixao-do-ler-a-leitura-no-amor-em-fracasso/>>. Acesso em: mar. 2019.
- CASTELLO BRANCO, Lucia. *A branca dor da escrita: três tempos com Emily Dickinson*. Rio de Janeiro: 7letras, Belo Horizonte: Pós-Lit/UFMG, 2003.
- CASTELLO BRANCO, Lucia. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.
- DARMON, Marc. *Ensaio sobre a topologia lacaniana*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994.
- DERRIDA, Jacques. *Che cos'è la poesia?* Coimbra: Ed. Angelus Novus, 2003.
- DIDIER-WEILL, Alain. *Alain Didier-Weill: a psicanálise e a música*, 1995. Entrevista concedida a Betty Milan. Disponível em: <<http://www.bettymilan.com.br/alain-didier-weill-a-psicanalise-e-a-musica/>>. Acesso em: set. 2018.
- DIDIER-WEILL, Alain. *Nota Azul: Freud, Lacan e a Arte*. 2. ed. Rio de Janeiro: Contra capa, 2014.
- DURAS, Marguerite. *A doença da morte*. Edição bilíngue. Rio de Janeiro: Taurus, 1984.
- DURAS, Marguerite. *A vida material*. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

- DURAS, Marguerite. *Barragem contra o pacífico*. São Paulo: Arx, 2003.
- DURAS, Marguerite. *Boas falas – Conversas sem compromisso*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1974.
- DURAS, Marguerite. *C'est tout*. Paris: P.O.L, 1995.
- DURAS, Marguerite. *Détruire dit-elle*. Paris: Minuit, 1979.
- DURAS, Marguerite. *Escrever*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- DURAS, Marguerite. *L'amour*. Paris: Gallimard, 1998.
- DURAS, Marguerite. *O deslumbramento* (Le ravissement de Lol V. Stein). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- ÉCRIRE [Entrevista concedida por Marguerite Duras]. Direção: Benoît Jacquot, 1993. Youtube (43 min. 42 seg.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9d-ty00VGO8>>. Acesso em: jul. 2018.
- FINGERMANN, Dominique. Beijos d'alíngua: a prática da letra de Marguerite Duras. In: AIRES, Suely; LEITE, Nina (Org.). *Prática da letra, uso do inconsciente*. Campinas: Mercado de Letras, 2016. p. 41-52.
- FOUCAULT, Michel. Sobre Marguerite Duras. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). *Ditos e escritos III – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 356-365.
- FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas – História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v. 14. p. 161-239.
- FREUD, Sigmund. *Algumas notas adicionais sobre a interpretação de sonhos como um todo* (1925). v. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1996a (ESB).
- FREUD, Sigmund. *Suplemento metapsicológico à teoria dos sonhos* (1917 [1915]). v. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996b (ESB).
- LACAN, Jacques. *Estou falando com as paredes*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- LACAN, Jacques. *L'insu que sait de l'une béveu s'aile à mourre* (1976-1977). Inédito.
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 10: a angústia*. (1962-1963). Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 16: de um Outro ao outro*. (1968-1969). Rio de Janeiro: Zahar, 2008a.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante* (1971). Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 19: ... ou pior* (1971-1972). Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 20: mais, ainda* (1972-1973). Rio de Janeiro: Zahar, 2008b.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 4: a relação de objeto* (1956-57). Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

LACAN, Jacques. *Os não-tolos vagueiam: Seminário* (1973-1974). Salvador: Espaço Moebius, 2016.

LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

LA FEMME du Gange. Direção: Marguerite Duras. Paris: Service de la recherche de l'O.R.T.F., 1972/1973. 90 min., couleursem cores.

LEBELLEY, Frédérique. *Marguerite Duras: uma vida por escrito*. São Paulo: Editora Página Aberta, 1994.

LEITE, Nina. Caso/fato clínico: a transmissão entre a conceitualização e a formalização. In: AIRES, Suely; LEITE, Nina (Org.). *Prática da letra, uso do inconsciente*. Campinas: Mercado de Letras, 2016. p. 221-230.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Hölder, de Hölderlin*. Sintra: Colares editora: 1993.

MANDIL, Ram. *Os efeitos da letra – Lacan leitor de Joyce*. Rio de Janeiro/ Belo Horizonte: Contra capa, 2003.

MARTY, Éric. Memória de uma amizade. In: *Roland Barthes: o ofício de escrever*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009. p. 23-120.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Lisboa: Vega, 2000.

PESSOA, Fernando. *Mensagens*. Porto: Civilização Editora, 1995.

POMMIER, Gérard. O Aberto, até onde as palavras podem nos transportar. In: \_\_\_\_\_. *A exceção feminina – Os impasses do gozo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991, p. 94-104.

RILKE, Rainer Maria (2012). Oitava elegia de Duíno – Acompanhada de uma carta. *Rapsódia*, São Paulo, Departamento de Filosofia – FFLCH – Universidade de São Paulo, n. 6, p. 35-50. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rapsodia/article/view/106536>>. Acesso em: jan. 2019.

RIMBAUD, Arthur. *Uma temporada no inferno e iluminações*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1982.

RODRIGUES, Gilda. Solidão: a casa do desejo. In: BAHIA, Maria Auxiliadora; PORTUGAL, Ana Maria; RODRIGUES, Gilda Vaz (Org.). *Da solidão*. Belo Horizonte: Quixote + Do Editoras Associadas, 2018. p. 35-40.

ROUDINESCO, Elisabeth. *Jacques Lacan: esboço de uma vida, história de um sistema de pensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

RUBIÃO, Laura. A comédia e a ruptura dos semblantes: notas sobre “As nuvens”, em “Lituraterra”. *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*, v. 9, n. 2, p. 259-271, jul./dez. 2006. Disponível em: <<https://dx.doi.org/10.1590/S1516-14982006000200007>>. Acesso em: mar. 2019.

TROCOLI, Flávia. Flor de amor que morde o peito: Lol V. Stein e o efeito Duras. In: AIRES, Suely; LEITE, Nina (Org.). *Prática da letra, uso do inconsciente*. Campinas: Mercado de Letras, 2016. p. 53-66.